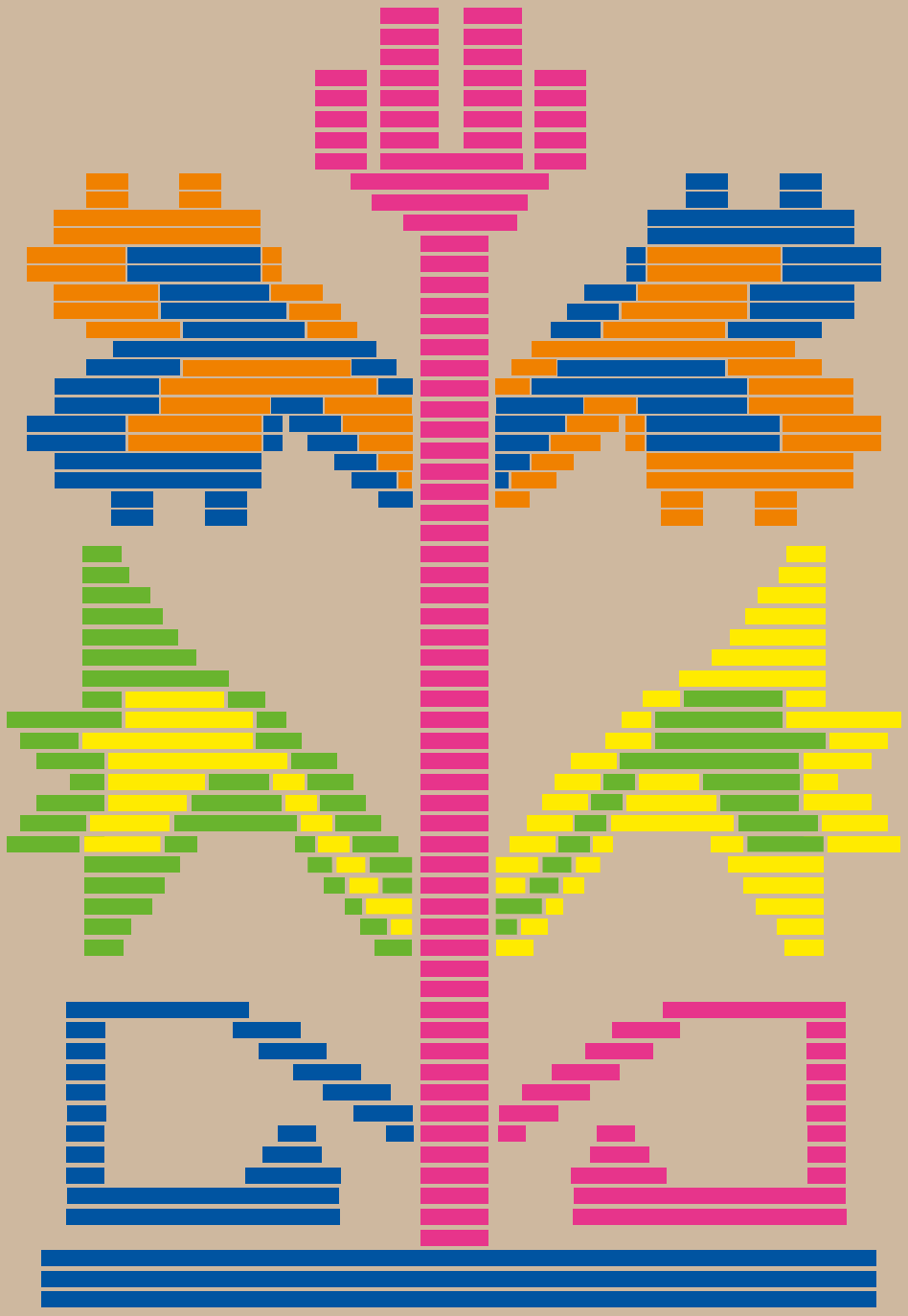
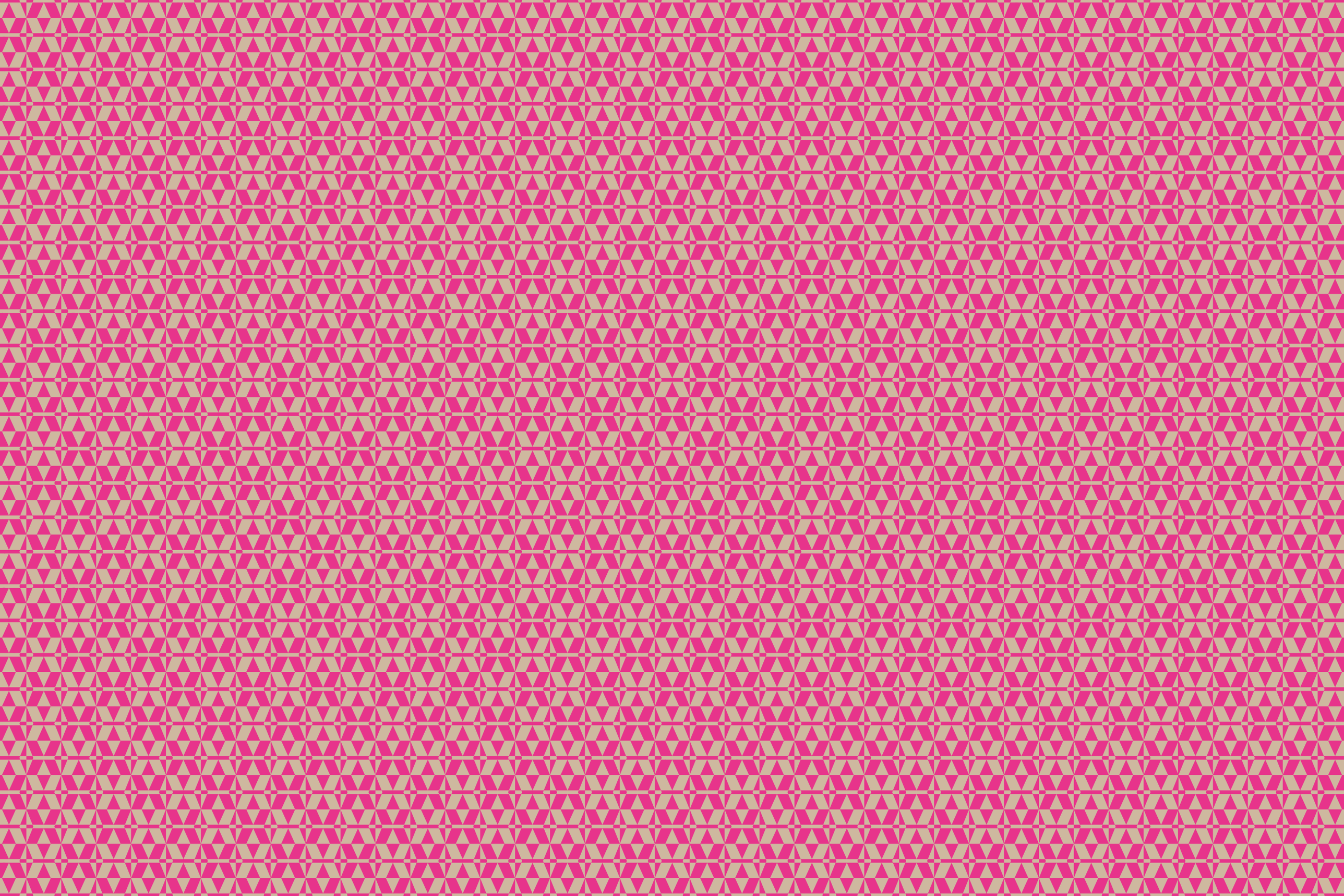
CRECEMOS PORQUE
NOS JUNTAMOS

WE GROW BECAUSE
WE COME TOGETHER



UNIÓN TEXTILES SEMILLAS



CRECEMOS PORQUE
NOS JUNTAMOS

Unión Textiles Semillas
Crecemos porque nos juntamos. - 1a edición bilingüe Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Metaninfas Ediciones, 2025.
360 p. ; 24 x 18 cm.

ISBN 978-987-48588-7-0

1. Artes Textiles. 2. Comunidades. 3. Relatos.
CDD A860

Este libro se ha construido como un dechado de voces y territorios atados por un fuerte hilo, si desea reproducirlo, copiarlo o enseñarlo puede hacerlo, siempre y cuando mantenga esta nota y lo haga sin fines de lucro.

This book has been crafted as a tapestry of voices and territories bound by a strong thread. If you wish to reproduce, copy, or share it, you may do so, provided that you include this note and do not use it for commercial purposes.

Tapa
Textil de referencia
Tipología: tapiz
Técnica: payado
Materiales: lana de oveja cruda teñida con tintes artificiales
Iconografía: levanta la mano lo que florece
Autoría: Juana Gutiérrez (Teleras de Huilla Catina)

Cover
Textile reference
Type: tapestry
Technique: payado
Materials: raw sheep wool dyed with artificial dyes
Iconography: raise the hand that which blossom
Authorship: Juana Gutiérrez (Teleras de Huilla Catina)

metaninfas es un organismo de vinculación de arte y pensamiento contemporáneo. Andamiaje, estructura móvil y modificable, facilita la construcción de proyectos curatoriales, editoriales, de acción, exhibición y circulación.
Como organismo crece y reproduce prácticas artísticas para el reencantamiento del mundo.

Este libro es parte del cuarto movimiento: las reuniones.

metaninfas is an organism that connects art and contemporary thought. It serves as a scaffold, a mobile and flexible structure, facilitating the development of curatorial, editorial, action, exhibition and circulation projects.
As an organism, it grows and reproduces artistic practices aimed at re-enchanting the world.

This book is part of the fourth movement: the gatherings.

www.metaninfas.org

CRECEMOS PORQUE NOS JUNTAMOS

Unión Textiles Semillas

Unión de tejedoras, artistas
y activistas del norte argentino

metaninfas

ÍNDICE

Q’EPI - PRIMER ATADO MÁGICO

La memoria de la conciencia colectiva 10
Margarita Ramírez

Crecemos porque nos juntamos 14
Andrei Fernández y Michael Dieminger

El empiecito 22
Alejandra Mizrahi y Andrei Fernández

EL PEREGRINAJE

Diálogo textil 36
Andrei Fernández y Alejandra Mizrahi

La obra es el encuentro y su borde protector es la fiesta 60
Alejandra Mizrahi y María Gabriela Cisterna

Llevo el territorio conmigo 68
María Gabriela Cisterna y Lorena Cohen

Entre la técnica y la ceremonia 78
Margarita Ramírez y Alejandra Mizrahi

La crianza mutua del textil 84
Elvira Espejo Ayca

LAS TELAS TIERRA

El tejido resistencia 92
María Garrido, Patricia Quinteros, Catalina Guitián, Soledad Palacios y Carmen Costilla

El tejido archivo 100
Milagros Álvarez Colodrero

El tejido jardín 108
Fernanda Villagra Serra, Nancy Gutiérrez y Mónica Chávez

El tejido cuerpo 116
Alejandra Mizrahi, Tatiana Belmonte y Lucila Galíndez

El tejido contenedor 128
María del Carmen Toribio y Andrei Fernández

El tejido pensamiento 134
Alejandra Mizrahi

El tejido raíz 138
Liliana Pastrana

LA IMAGINACIÓN COMÚN

La herencia ancestral del tejido 146
Ángela Balderrama

Arqueología de la presencia 156
Celeste Valero

Lo común latente 162
Santiago Azzati y Andrei Fernández

El enredo planetario:
por una poética de los cabos sueltos 170
Martin Savransky

Q'EPI - SEGUNDO ATADO MÁGICO

N'otetsel ta otaché /
Lo ancestral que empuja hacia adelante 180
Claudia Alarcón y Silät

La crecida y los nudos 188
Alejandra Mizrahi, Andrei Fernández y Michael Dieminger

Los bordes que unen 196
Alejandra Mizrahi y Andrei Fernández

LAS GUARDAS

Cuando todo comienzo ya es devenir 208
Michael Dieminger

Unir las siembras 214
Unión Textiles Semillas

Escribir de a muchas 222
metaninfas

Biografías de lxs autorxs 226

Versión en inglés 235

Mapa El peregrinaje 354
Árbol Ruiz

Q'EPI

PRIMER ATADO MÁGICO

La memoria de la conciencia colectiva[1]

Margarita Ramírez

Estoy imaginando un montón de cosas.

Quiero hacer un libro del Quipu, ya he empezado a ver cómo voy a hacer para llevarlo así.

Para hablar del Quipu debo ir al pasado. Mi pueblo es Diaguita-Calchaquí, fuimos conquistados no solo por los europeos sino también por el Inca. En este recorrido ancestral quedaron grandes huellas, algunas en baúles, otras en vasijas de barro, bajo tierra y grabados en los peñascos. La Madre Naturaleza habla de nuestro pasado y también del presente, que somos nosotros, que todavía estamos porque no nos olvidamos de nuestras raíces. Hoy se mezcla una alquimia, el presente con el pasado. De eso les contaré un poco.

El Quipu fue un sistema contable matemático. Antes no había escritura, se escribía de otra manera. Los incas tenían un sistema operativo impresionante, quedan todavía grandes fortalezas, como si nos quisieran contar. Nunca murieron, están a lo largo del corredor Calchaquí. Y por qué no decir en algunas partes del mundo, por qué muchos registros se los llevaron. Están en las distintas formas, es un paisaje distinto porque tiene memoria. Y si hay memoria hay vida. Los Quipus amarraban eso, eso tan importante. Ahí tenían registros de las cosechas, del oro, de la plata que tenían; del calendario, nacimientos y muertes. Había Quipus hasta de bolsillo, chiquitos. Esto se lo hacía en una cuerda principal y muchas secundarias, con muchos nudos y

Q’epi - Primer atado mágico
Textil de referencia
Tipología: pelero
Técnica: torzal
Materiales: lana de oveja cruda teñida con el ponchito de la nuez
Iconografía: ojo de perdiz
Autoría: Warmipura

[1] Transcripción realizada por María Gabriela Cisterna de audios enviados por Margarita Ramírez, publicada en el fanzine *Testimonios* realizado por **Textiles Semillas** para acompañar la presentación de la mesa 2 de la Jornada de Arte Textil en el MALBA, febrero de 2024, en el marco de la exposición *Soñar el agua* de la artista Cecilia Vicuña.

de colores y se preparaba a una persona para que leyera. Y a esta persona la consideraban digna de leer estas memorias.

Yo amo tanto a mi cultura y la estudio, pero de una manera poética. Me gusta rescatar lo esencial, lo que toca el alma, la espiritualidad. Tuve varias oportunidades de que me hablaran del Quipu mis abuelos. Conocí alguno y me fascinaron. Me pregunté, ¿cómo transmitir esta belleza ancestral? Y me introduje en el seno de la poesía, del mito y de la leyenda oral de mi gente y me traje todo lo que pude. Pedí permiso a la guardiana, a la Pachamama, para traerlo aquí, al hoy.

Para mí es escribir un libro desde mi propio ser, pero para escribir un libro debo saber quién soy, de donde vengo y a dónde voy. Encontrarse con los cuatro elementos, aire, agua, fuego, tierra, más allá de uno mismo, para traer lo que está en la memoria. Juntar el pasado y el presente, contemplar esta gran transformación.

Es necesario primero reconocerse, después sanarse, perdonarse, para perdonar, para amar todo lo que recorre nuestro interior, nuestro ser. Si parto desde allí y con una conciencia nueva, recién puedo escribir mi libro. Imaginar nudos, más nudos, pero que no se separan, sino que tienen un hilo conductor. Entonces, por un instante, estar en otra dimensión, dejarnos llevar por la naturaleza. Tendremos en nuestras manos el libro que podremos transmitir a las generaciones futuras. Un contenido lleno de paz. Lo haremos con cualquier elemento de hoy y será nuestra historia, nuestro libro. Como el Quipu, que une muchas cosas, el pasado con el presente, lo que estamos hablando. Quisiera dejar hilos por todos lados, para que la gente se vaya atando, el uno al otro. Creo que así se va a hacer una movilización hermosa. Va a llegar a lo que necesitamos en el mundo de hoy, que es estar unidos. Ese es el mensaje. Estos, nuestros pueblos andinos, han vivido en comarcas, han sido muy unidos, a ellos no les faltaba nada porque todo lo compartían, compartían los saberes, todas esas cosas.

El libro se llamaría “La memoria de la conciencia colectiva”, porque es colectivo lo que viene.

Crecemos porque nos juntamos

Andrei Fernández
Michael Dieminger

Las primeras puntadas de este camino las hicimos sin arrebatos, para unir personas y mundos distantes. Lo que ya existía se transformó por el contacto con lo que nunca antes se había acercado. Lo mismo ocurrió con nosotrxs.

Empezamos a conversar durante la pandemia, tras conocernos a finales de 2020 en la inauguración de la exposición *La escucha y los vientos*[1] donde compartimos un taller de ecologías de la escucha, ahí oímos mensajes de los pájaros y de las madres del monte del Gran Chaco en un patio de Mitte[2]. Desde entonces nos encontramos en videollamadas programadas con varias semanas de anticipación que nos hicieron reafirmar la intención compartida de trabajar desde la curaduría haciendo foco en la reciprocidad, como un intercambio de dones.

Coincidimos, a pesar de las diferentes historias de los lugares en los que vivimos y desde los que trabajamos, Salta y Berlín, en desarrollar prácticas de investigación artística en colaboración con artistas, intelectuales y, sobre todo, con diversas comunidades. Pudimos poner en común nuestro interés por explorar qué puede proponer un proceso curatorial y qué puede seguir creciendo más allá, pero a partir de él. En esta confluencia, imaginamos un proyecto que estimulara una forma creciente, que pudiéramos ver y cuidar

[1] Exposición curada por Andrei Fernández en la ifa-Galerie de Berlín, dirigida en ese tiempo por Inka Gressel. Esta propuesta fue parte del ciclo *Environment* que reunió grupos de artesanas y comunicadores indígenas del Gran Chaco con artistas e investigadores del norte de Argentina. Para gran parte de lxs expositores significó la primera vez que sus acciones y obras habitaban un territorio que las ponía en diálogo con el arte contemporáneo. Este acontecimiento abrió preguntas sobre cómo nombrar a las imágenes generadas y cómo presentar los relatos que son parte de la memoria colectiva y una forma de resistencia ante las prácticas colonialistas que avasallan a sus comunidades. **[2]** Municipio de Berlín.

en su desarrollo, buscando en ese proceso también crecer nosotrxs y experimentar nuevas formas de vincularnos no solo entre formas de vida humanas, sino con formas de vida más-que-humanas, con artefactos y seres diversos. Quisimos invitar a otras personas a que se sumaran a algo que no necesariamente habían iniciado, pero de lo cual podían ser parte sin perder sus particularidades.

La afirmación que nos guió fue ***crecemos porque nos juntamos***.

En el medio de las primeras charlas sobre esta idea de trabajar en algo que crezca a nuestro cuidado, pero sin nuestro control, Michael envió a Andrei una cita de una novela en donde la protagonista afirma que los recuerdos son como minúsculas semillas agazapadas en la tierra, esperando la lluvia para germinar y hacer brotar algo que, tal vez, no sea una imagen clara y nítida sino un temblor, un dolor o un gozo[3]. La germinación de **Textiles Semillas** se inició desde la intención de generar encuentros en diferentes lugares para intercambiar conocimientos relacionados con el trabajo artesanal en la creación y comprensión de tejidos. El suelo fértil que permitió a esta iniciativa crecer fue el programa *99 Questions*[4] del Humboldt Forum unido a acciones que ya desarrollaban grupos de mujeres en Argentina, algunas construyendo sus propias organizaciones, otras entrando a instituciones a proponer otras formas de hacer y aprender de forma colectiva e intercultural.

Las preguntas

99 Questions es un programa que propicia encuentros polifónicos desde la investigación artística y es también una para-institución que existe dentro del Humboldt Forum de Berlín. Este museo, con su amplio espacio expositivo y su fachada del Barroco Prusiano, simboliza algo más que mera ambición y expone la reconstrucción urbana como una de las formas de la lucha por la memoria. Durante la liberación de la Alemania nazi, el palacio fue destruido y, poco después de la

[3] Yoko Ogawa (2021); *La policía de la memoria*, Buenos Aires, Tusquets Editores.

[4] *99 Questions* es un programa de investigación artística curado por Michael Dieminger en el Humboldt Forum de Berlín.

guerra, completamente desmantelado. La República Democrática Alemana construyó, en su lugar, el Palacio de la República, un centro multicultural a la vista directa de la parte occidental capitalista de Berlín. Tras la reunificación de las dos Alemanias, grupos mayoritariamente conservadores (pero también antisemitas y de derechas) de la sociedad civil, con la ayuda del gobierno, iniciaron la recomposición del palacio imperial que fue parte del proyecto colonial de Europa, lo que pone de relieve la lucha permanente sobre qué y cómo se recuerda la historia.

Este museo asume ahora la responsabilidad de presentar colecciones del Museo Etnográfico de Berlín (entre otras), las cuales guardan historias de violencia y colonización en sus procesos constitutivos. Colecciones que se presentan bajo los ideales de la "Ilustración" y el "Universalismo", conceptos que históricamente apoyaron cosmovisiones colonialistas y racistas, que crearon cánones e ignoraron y borraron muchas partes de la pluralidad del conocimiento y las relaciones mundiales. Sin embargo, estas presentaciones se encuentran ahora en un estado de transformación.

Muchos museos con acervos etnográficos de todo el mundo están cambiando para abordar su pasado colonial y su colonialidad actual[5]. Esto incluye investigar la historia de las adquisiciones centrándose en la procedencia de los objetos. Para distintas comunidades, estos objetos no son sólo artefactos, sino seres vivos y mucho más. La investigación de la procedencia pretende establecer relaciones éticas con estas colecciones y las comunidades implicadas. Sin embargo, a menudo refuerza un canon museístico centrado en los objetos, limitando quién tiene derecho a hablar y discutir sobre ellos.

El término "comunidad fuente" o "comunidad de procedencia" utilizado en muchos museos etnográficos-antropológicos pone de relieve la naturaleza extractiva de estas instituciones: la fuente de extracción. Esto incluye no sólo el objeto sino también sus elementos espirituales y conocimientos, por ende, su futuro. Deconstruir

[5] El colonialismo es una práctica histórica específica de dominación y control territorial. Por su parte, la colonialidad es un conjunto de patrones de poder y dominación que perduran después del fin del colonialismo formal, influyendo en las dinámicas globales contemporáneas. Esto es una explicación abreviada, pero creemos que contiene la información esencial para plantear el problema a lxs lectorxs.

esta historiografía es esencial para descolonizar los museos y las historias. Multiplicar las versiones y permitir la entrada de diversos relatos en el museo es crucial. Pero ¿cómo debe abordar un museo las numerosas historias y conocimientos borrados y perdidos?

99 Questions surge así desde la certeza de que la descolonización[6] no puede solo proponerse dentro del edificio del museo sino que debe intentar deconstruir el pensamiento binario de centro y periferia. El programa investiga en la acción formas en las que tanto la curaduría como los museos puedan operar de manera no-extractivista para fomentar comprensiones desde la reciprocidad, donde el museo no se asume como centro sino como una de las partes de un fluido diálogo intercultural.

Las semillas de nuevas entidades

Textiles Semillas es actualmente una unión de tejedoras, artistas y activistas del noroeste de Argentina conformada en el 2023 luego de convocar a organizaciones de mujeres tejedoras de esa región del país[7]. A partir de la observación de la dinámica de ferias de intercambio de semillas que se realizan cada año en diferentes regiones rurales y en circuitos informales, como una estrategia de cuidado de las semillas nativas y de conservación de la diversidad para la soberanía alimentaria, pensamos este proyecto en torno a la tejeduría artesanal como semillas que pueden intercambiarse y crecer en diferentes lugares, tomando diferentes características según las memorias y características de cada tejedora, cada comunidad y cada geografía.

La aproximación a los grupos que hoy son parte de **Unión Textiles Semillas** se pensó identificando trabajos colectivos liderados por mujeres que defienden derechos y memorias en torno al tejido: Randeras de El Cercado (Monteros, Tucumán), Warmipura (Tafí del Valle, Tucumán), Cooperativa La Pachamama (Amaicha del Valle, Tucumán), Tejedoras de Quilmes (Comunidad India Quilmes, Tucumán), Tinku Kamayu (Santa María, Catamarca), Achalay Tejidos (Simoca, Tucumán), Teleras de Atamisqui (Atamisqui, Santiago del Estero), Teleras de Huilla Catina (Huilla Catina, Santiago del Estero), Tejedores Andinos (Huacalera, Jujuy), Flor en Piedra (Caspalá, Jujuy), Flor de Altea (Santa Ana, Jujuy) y Silät (Santa Victoria Este, Salta).

Esbozamos el acercamiento territorial junto a Alejandra Mizrahi, artista e investigadora que desde la educación formal y no formal y desde el arte contemporáneo trabaja generando experiencias de unión y mixtura de técnicas textiles, migración de objetos a otros sentidos, construcción de mundos para objetos que perdieron el suyo. Alejandra ha diseñado, en alianza con otros profesionales, museos móviles y publicaciones para la difusión de conocimientos en torno al trabajo textil artesanal. **Textiles Semillas** comenzó a tomar forma proponiendo encuentros, entre la técnica y la ceremonia[8], que implican la construcción de textiles con la energía de los cuerpos y la siembra de preguntas que interpelan el sentido de las formas que se repiten.

En las comunidades que se visitó para dar inicio a **Textiles Semillas** nos encontramos con conocimientos que provienen de los vínculos con todo lo que vive junto a las personas, saberes que residen en las yemas de los dedos de mujeres de distintas generaciones, percepciones sensoriales que están impregnadas de lo que se conoce y rememora. Cada paso, desde la recolección de la planta, el cuidado de los animales, el proceso de preparación de los hilos, el teñido, el tejido o trenzado, se compone de una multitud de especificidades que entrelazadas tienen significado, lo que Anna L. Tsing llama *ensamblajes*, "aquello que no sólo reúne formas de vida sino que las crea. Pensar a través del ensamblaje nos lleva a preguntarnos cómo es que a veces los encuentros se convierten en *acontecimientos*, en algo mayor que la suma de sus partes. Si la historia sin progreso es indeterminada y multidireccional, ¿podrían los ensamblajes mostrarnos sus posibilidades?"[9]. Así, en cada punto de encuentro, se trabaja un gesto a partir del cual comienza a crecer una imagen que se expande, en relación a la fisonomía humana, hacia un manto, una bolsa, un abrigo, un ornamento.

[**6**] Eve Tuck y K. Wayne Yang explican en su artículo "Decolonization is not a metaphor", publicado en la revista *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1 (2012), que la descolonización requiere medidas concretas como la devolución de tierras, la restauración de la soberanía indígena y critican la dilución del término, lo cual hace necesarias profundas transformaciones en las sociedades e instituciones. [**7**] Con la intención de que pueda expandirse hacia Bolivia, Paraguay, Brasil y otros lugares del mundo en los que sea posible enlazar acciones conjuntas y a sus nudos.

[**8**] Expresión de la maestra tejedora Margarita Ramírez, fundadora de la cooperativa Tinku Kamayu de Lampacito, apuntada por Andrei en una charla en la que expuso Margarita en el Museo Terry de Tilcara, en mayo de 2022. [**9**] Anna Lowenhaupt Tsing (2023); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, Buenos Aires, Caja Negra.

La arqueóloga Lorena Cohen nos señala que los *q'epi*[10] o atados mágicos son hechos en comunidades andinas con partecitas de ropas, pañuelos, bolsas, flores de la hacienda, cordeles overos zurdos anudados[11], zapatillas de cuero de las ovejas o llamas, vellones, elementos que fueron parte de la vida de tejedoras y pastoras de la puna y el altiplano. Estos atados rituales son dejados en lugares sagrados y con la misma lógica, de tiempos previos al catolicismo, la gente traslada partes de los cuerpos de sus difuntos y las deposita junto a otras partes, componiendo así espacios de restos óseos de varios individuos, un gran ancestro colectivo. Así también hay tumbas que guardan partes de distintas piezas cerámicas, con huesos humanos y de animales, en un orden que reúne e integra la diversidad.

Unión Textiles Semillas y *99 Questions* continúan esta práctica: unir fragmentos para albergar nuevas entidades colectivas y crear así otras imaginaciones y memorias.

[10] Durante el proceso de redacción de este texto en mayo de 2024. Q'epi refiere a una palabra quechua que puede traducirse como lío, fardo, conjunto de cosas desordenadas o volumen de cosas. Al respecto, ver el texto "Llevo el territorio conmigo" de Lorena Cohen y María Gabriela Cisterna incluido en este libro. **[11]** Hilo *lloque* de uso ritual. *Lloque* o lloqui en quechua significa izquierda y así se denomina al hilo compuesto por dos hebras de color blanco y negro natural, hiladas a la izquierda y torcidas a la derecha. Es un hilo con diferentes virtudes como la protección y la sanación. Este hilo es utilizado como amuleto, se coloca en las muñecas y tobillo. También se realiza en determinados momentos con un sentido ritual.

El empiecito

Alejandra Mizrahi
Andrei Fernández

En medio de esos días largos de verano, en los que parece que todo puede empezar de nuevo, hicimos una videollamada. Era enero del 2023, Ale estaba en Tucumán y Andrei en Tilcara. En ese llamado, Andrei compartió con Ale lo que venía charlando con Michael, el comenzar un nuevo proyecto desde la afirmación ***crecemos porque nos juntamos***.

Nosotras queríamos hacer algo juntas, unir experiencias, unir personas. Nos acordábamos de Calinescu, autor que estudiamos cuando pasamos por la facultad de artes de Tucumán, que decía que los enanos modernos se suben a los hombros de los antiguos gigantes y sentíamos que urgía juntar las redes de las que éramos parte.

Textiles como semillas fue una primera forma de nombrar ese deseo recurrente de acercar personas y sus alientos vinculados al tejido, pero también de reunir caudales que cada una de nosotras cuidamos, nuestras prácticas de *crianza mutua de las artes*, y probar el paso hacia nuevas fronteras. Empezamos a imaginar qué forma podría tomar una obra que no pare de transformarse y que crezca por el ejercicio textil. Desde el *empiecito*[1] entendimos que si los textiles son semillas, se necesita pluralidad de ideas e imaginaciones que sean como el viento que lleve a esas semillas a crecer en diferentes tierras. Unos meses antes de esa llamada que daría inicio a

[1] Expresión que se utiliza en el norte argentino, donde todo puede nombrarse como algo pequeño. Además es la forma en la que las Randeras de El Cercado nombran al comienzo de sus trabajos textiles cuando comparten su proceso.

esto que finalmente nombramos como **Unión Textiles Semillas**, ensayamos una pieza colectiva realizada por randeras tucumanas y tejedoras wichí del Chaco Salteño que titulamos *Red Transancestrocolonial*[2].

Al poco tiempo que nos conocimos, hace casi dos décadas, Ale se fue a estudiar a Barcelona. Regresó a Argentina cinco años después y para ese entonces Andrei se movía entre la Patagonia y después en valles de altura de Salta. Nos reencontramos en Tucumán en el 2014 y creamos juntas un Programa de formación en Artes Visuales que titulamos *Archipiélago*[3], por medio del cual intentamos acercar a grupos y personas que percibimos como islas vecinas, desde la que se intentaba sostener y repensar la escena artística de Tucumán. En ese tiempo Ale ya se dedicaba a investigar técnicas textiles y performáticas y Andrei estaba vinculada a la comunicación comunitaria y a la crítica de arte.

Coincidimos en ese tiempo en pasar por grandes transformaciones en nuestras vidas. Nos tocó empezar de nuevo a cada una por diferentes razones. En los años siguientes transitamos la gestión de un gobierno que produjo muchos cambios en Argentina, la consecuencia fue una nueva crisis socioeconómica y la expansión del movimiento feminista que nos encontró acompañando a colectivos de tejedoras en el andar entre los mundos de la artesanía, el diseño y el arte contemporáneo.

Ale, junto a Lucila Galíndez y las Randeras de El Cercado[4] crearon el MUMORA, Museo Móvil de la Randa, paralelamente a que Ale y otras compañeras comenzaron la tarea de crear una nueva carrera en la Universidad de Tucumán: Diseño de Indumentaria y Textil[5]. Andrei había comenzado a trabajar como técnica territorial del Programa Prohuerta[6] y desde ahí acompañó la creación de un colectivo de tejedoras del pueblo Wichí del norte de Salta con quienes forjaron proyectos de economía social y comunicación.

[**2**] En *Fabulaciones*, la primera jornada de arte, ciencia, tecnologías y feminismos curada por Guadalupe Creche en Buenos Aires, 2022. [**3**] Junto a Javier Soria Vazquez y Sandro Pereira, dentro de RUSIA Galería. [**4**] El trabajo de Alejandra junto con las Randeras de El Cercado fue tomando distintas formas, desde publicaciones sobre la técnica de la Randa, pasando por una publicación académica que acopia experiencias de distintas especialistas en el tema, hasta llegar a la creación colectiva del Museo Móvil de la Randa. En este último proyecto comenzó a mostrarse en el año 2020, Alejandra oficia de curadora, acompañante o coordinadora. Al inicio de 2024 lleva cuatro ediciones en las cuales trabajan junto a Lucila Galíndez, antropóloga y gestora cultural dedicada al trabajo con artesanas de Tucumán. [**5**] Se concretó en 2018. [**6**] El Programa ProHuerta era una política pública gestionada en conjunto con el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) que promovía la Seguridad y Soberanía Alimentaria a través del apoyo a la producción agroecológica y el acceso a productos saludables para una alimentación adecuada. Estaba dirigido a familias y organizaciones de productores y productoras en situación de vulnerabilidad social. ProHuerta, con 34 años de historia, fue una de las políticas públicas alimentarias más importantes de Latinoamérica.

Años después, junto a ellas, comenzaron a realizar acciones en vínculo con mundos del arte contemporáneo que las llevaron a dialogar con teóricos y activistas decoloniales y ecofeministas. En ese tiempo, Ale también fue una de las fundadoras del colectivo La Lola Mora[7].

Esos sinuosos recorridos nos permitían encontrarnos de vez en cuando para tomar una cerveza en alguna vereda de Tucumán o Buenos Aires, para hablar de los desafíos del trabajo colectivo y con las instituciones públicas, para aconsejarnos sobre cómo resolver problemas que hasta entonces no habíamos imaginado y para los cuales no había mapas ni recetas. En el inicio del 2022 estuvimos en un encuentro organizado por REDIT[8], en el Museo Terry de Tilcara, donde nos reunimos con referentes de colectivos de tejedoras de diferentes regiones argentinas, especialmente del noroeste. Se encendieron en ese encuentro debates sobre la forma de nombrar, los lugares y las formas de mostrar lo que hacemos que en este espacio se denominaba como artesanía y diseño[9]. Hablamos sobre el hecho de que hay tantos proyectos buscando pensar lo mismo, tantas redes que se proponen, pero finalmente cada intento parecía ser como la creación de una nueva isla. De nuevo nos encontramos ante un archipiélago, pero ahora paradas las dos en un mismo lugar. Con el impulso de aquellos proyectos compartidos con anterioridad nos propusimos reunir esas islas, armar un territorio común con ellas.

Así fue que esta historia empezó.

El peregrinaje

Elegimos la palabra *peregrinaje* para nombrar a la primera acción que realizamos desde **Textiles Semillas**. Esta palabra es el título en español de un libro de María Lugones[10] que fue el eje del encuentro organizado desde el programa *99 Questions* en 2022 en Berlín, con la propuesta de pensar la creación de una práctica temporal y espacial capaz de unir preguntas. “La peregrinación es una

[**7**] Trabajadoras de las artes de Tucumán, conformado por artistas de distintas disciplinas que realizan acciones en el espacio público, desde el lenguaje performativo y gráfico activista, visibilizando y defendiendo los derechos de lxs trabajadorxs de las artes. [**8**] Red Federal Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil compuesta por ocho universidades nacionales de Argentina. [**9**] Este encuentro formaba parte del Programa *Crafting Futures* perteneciente al Consulado Británico de Argentina. Uno de los frutos de este proceso de investigación y consulta fue la publicación Voces de la artesanía. [**10**] María Lugones ([2003] 2021); *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.

antigua práctica espiritual, que forma conjuntos para unirse y dedicar tiempo a un espacio. Es una forma de movimiento, transformación y curación. Es una salida, abierta para el cambio, para dejar atrás o para (re)conectar. La peregrinación nos anima a vagar por el espacio, el tiempo, los recuerdos y los pensamientos[11]". Lugones propone reflexionar sobre diferentes acciones hacia la liberación, a partir de tantear hasta encontrar sentidos, hacia los límites de lo posible. Tantear como ese poner las manos al frente del cuerpo mientras se camina en la oscuridad para poder sentir con el tacto hacia dónde se está yendo, para explorar niveles de comprensión e incomprensión, niveles de intimidad y de solidaridad.

Realizamos en mayo y junio de 2023 una serie de viajes que dieron paso a una conversación que fue creciendo, en las que se fueron sumando diversas voces y tonadas. Viajamos junto a compañeras que denominamos *sembradoras:*[12] Clara Johnston, Cecilia Vega, Fernanda Villagra Serra, Celeste Valero, Cecilia Teruel. Nos movimos entre valles, montañas, ríos, llanuras, sierras, cañaverales, algarrobales, quebradas, bosques y pequeñas ciudades de las provincias de Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, Salta y Jujuy.

En cada lugar sucedieron charlas en torno a los textiles que se saben hacer, los que se recuerdan, los que se defienden, los que representan. Visitamos a las Randeras de El Cercado, al grupo de Tejedoras de Quilmes, a Mercedes Cardozo[13], a las mujeres de la Cooperativa Pachamama, al grupo Warmipura de Tucumán, a la cooperativa Tinku Kamayu de Lampacito, al grupo de Teleras de Huilla Catina, a los grupos Warmi Guapas y Warmi Sumaj de Santiago del Estero, a un grupo de Teleras de Atamisqui, al colectivo Tejedores andinos, a los grupos Flor en Piedra y Flor de Altea de Jujuy, y a la organización Silät del Chaco Salteño. Recolectamos durante el peregrinaje tejidos de cada grupo visitado, en pos de confeccionar una primera carta textil que diera cuenta de la diversidad de los saberes vivos en estos territorios.

Conformamos para este peregrinaje un equipo audiovisual coordinado por Alina Bardavid[14], que realizó entrevistas y registros que

[11] Texto de 99 Questions en https://www.humboldtforum.org/en/programm/event/meetup-en/99-fragen-gathering-55557/ [12] Denominamos sembradoras a las personas que se suman al proyecto para hacer tareas de investigación y de producción con cierta constancia. [13] A quien decidimos nombrar como Tejedoras de Simoca para sumar al proyecto, ya que es una tejedora que creemos fundamental involucrar por su particularidad en el conocimiento de técnicas migrantes, que no se suelen hacer en esta parte de la región. Nombrarla como grupo nos pareció que alentaba a otras mujeres a sumarse a trabajar con ella. Meses después creó la figura Achalay Tejidos. [14] Del que son parte también Álvaro Simon Padros y Javier Díaz. Después se sumó a las tareas de comunicación del proyecto María Gabriela Cisterna.

se editaron para ser convidados en diferentes propuestas, reuniones y medios, hacia adentro y hacia afuera del grupo intercultural de tejedoras, investigadoras y activistas. En los diálogos aparecen testimonios sobre cómo cada mujer aprendió a tejer, qué técnicas realiza cotidianamente y las estrategias que va probando, o creando, para compartir sus trabajos.

Convocamos además al arquitecto tucumano Paulo Vera, para que diseñe una estructura autoportante que nos permitiera exponer esta primera colección de piezas sin necesidad de una sala con paredes, tomando como referencia al MUMORA. Realizamos el primer ensayo de montaje de esta propuesta en el XIII **Encuentro de Tejedoras** que se llevó a cabo el 29 y 30 de julio de 2023 en la Escuela N.º10 "Claudia V. de Cano", en la localidad de Amaicha del Valle, territorio indígena de la provincia de Tucumán.

El encuentro como escuela

La historiadora e investigadora Olga Sulca trabaja codo a codo con la Cooperativa La Pachamama[15] desde el 2009 y la acompaña en la organización y difusión del *Encuentro de Tejedoras: Tejiendo experiencias* de Amaicha del Valle. La relación de Sulca con las tejedoras comenzó en 1999 a raíz de la elaboración de su tesis, la cual giraba en torno a las técnicas textiles que se habían transmitido en el espacio andino y que aún existían en Tucumán. Cerca de Amaicha, en El Pichao, Colalao del Valle, se encontraron fragmentos muy pequeños de textiles antiguos que Sulca investigó y la llevaron a buscar el punto en el que se había cortado el hilo que transmitía el aprendizaje del tejido. Llegó a la hipótesis de que las reformas educativas afectaron a la enseñanza del tejido en las escuelas, ya que este pasó de ser un contenido dentro de la currícula, a ser eliminado[16].

La enseñanza del tejido quedó reducida al ámbito familiar o comunitario. En los años noventa, con la implementación cada vez más feroz de las políticas neoliberales, muchas familias buscaron otras

[15] La Cooperativa La Pachamama se fundó en 1986. Reúne a tejedoras, copleras, yuyeras, bordadoras y ceramistas de la zona para apoyar la realización y comercialización de sus producciones y mantener vivas las tradiciones de su Pueblo. En el acta de fundación de la Cooperativa se afirma que Pachamama es una palabra quechua y significa: PACHA, Tierra, y MAMA, Madre, traducido al castellano enuncia: MADRE TIERRA. El agricultor le implora a pachamamita por su siembra, para que resulte una buena cosecha, la artesana pide para que sus prendas se vendan rápido, el viajero pide llegar a buen destino y sin cansancio. [16] Esto sucedió en la reforma del año 1995 durante la época menemista y fue devastador, señala Sulca.

formas de vida y abandonaron los pueblos rurales para migrar a los centros urbanos. Allí se toparon con la realidad de la precarización de los sueldos insuficientes para mantener a sus familias, lo que generó que muchas parejas dejen a sus hijos al cuidado de sus abuelas en sus comunidades[17]. Las técnicas que se mantienen en la zona son el tapiz, con sus distintas variables, las urdimbres flotantes y la doble tela[18], entre otras. Los productos que se hacían en la América prehispánica y que se continúan haciendo son las alforjas y los peleros, estos se confeccionaban con fibras de llama, animal de carga por excelencia en esa época. También se hacían hondas y los *unkus*[19] para la vestimenta.

Desde **Textiles Semillas** invitamos a artesanas representantes de los grupos visitados en la primera etapa del proyecto a participar del **XIII Encuentro de Tejedoras** en Amaicha del Valle. Allí, referentes de esos grupos ofrecieron talleres en los que compartieron algunos aspectos de las técnicas textiles con las que trabajan. Cada grupo tuvo un puesto para la venta de sus tejidos. También participaron de un desfile en el que llevaron las piezas textiles en sus cuerpos y guiaron al público presente por la exposición de la colección de textiles comentando sobre lo que significan para ellas las formas que aprenden y sostienen en la repetición y reversión. Cuando preguntamos en nuestra primera reunión con tejedoras amaicheñas qué significa para ellas este encuentro anual que convoca a tejedoras de la región, Liliana Soto nos dijo: para nosotras el encuentro es nuestra escuela.

Una territorialidad transportable

El Encuentro de Tejedoras de Amaicha sucede como un espacio ceremonial vinculado al agradecimiento a la Madre Tierra, la Pachamama, en la víspera del comienzo de un nuevo ciclo de siembra. Es una oportunidad de comercialización de tejidos y de

[**17**] Esta situación social y política tuvo un impacto en la transmisión de las técnicas textiles porque el tejido se saltó una generación, pasó de las abuelas a las nietas, quedando relegado a algunas pocas familias. La comprensión de esta realidad llevó a Sulca a proponer una revitalización del tejido. Con ese propósito diseñaron junto a la Cooperativa La Pachamama el *Encuentro de Tejedoras: Tejiendo experiencias* que les permitió volver a tomar contacto con las prácticas locales tradicionales. En el derrotero escolar, el tejido regresa a las aulas en 2006 gracias a la aprobación de la Nueva Ley de Educación Nacional N° 26.206 cuando se crea la modalidad de Educación Intercultural Bilingüe. [**18**] La doble tela es una técnica de tejido en la cual el derecho y el revés se constituyen como capas diferentes que, entrelazadas por un hilo principal, forman dibujos. [**19**] Palabra quechua que nombra una vestimenta común usada por hombres, mujeres e infancias en los Andes prehispánicos. Consiste en un paño tejido a telar de forma rectangular, doblado a la altura de los hombros y cosido en los extremos laterales dejando una abertura para pasar los brazos.

intercambios de saberes vinculados a ellos. **Textiles Semillas** sumó una exposición de las piezas recolectadas durante el peregrinaje que le dio inicio como proyecto.

Las estructuras con las que realizamos la exposición fueron construidas con madera de eucalipto y se montaron al aire libre haciendo eco en sus formas de los perfiles de las montañas que rodean al lugar. Como fondo tenían un mural en el que una serie de viñetas ilustraban diferentes momentos de la historia argentina. Cada triángulo mantenía una independencia que al agruparse se ataba con sogas de algodón para mantener la estructura parada. Los tejidos se abrojaban con pequeños clavos a las estructuras sin copiar la forma del bastidor. Dos de los triángulos eran participativos, es decir que las personas que deambulaban por la muestra podían hacer ejercicios de trama sobre las urdimbres tensadas. La exposición contaba con un catálogo[20] en el que podían verse imágenes de las piezas expuestas con toda la información relacionada a las autorías, técnicas, materiales, grupos, etc. Como cierre de la primera jornada del Encuentro se realizó una visita guiada en la cual cada tejedora habló sobre su pieza, sobre su territorio, sus técnicas, formas, usos y funciones.

Al finalizar el Encuentro se realizó junto a las invitadas el taller *Labrar la imaginación*, donde las artesanas hicieron diversos ensayos de unión y superposición de técnicas y materiales, se realizaron acuerdos para crear nuevas piezas textiles, proyectando posibles versiones de la exposición del dechado[21] en las estructuras de madera. Allí les propusimos a las tejedoras involucrarse en la toma de decisiones. Ellas sugirieron hacer nuevas piezas siguiendo el contorno de los triángulos y también comenzaron dos obras colectivas. Creemos que los acuerdos y consensos deben quedar testificados en los tejidos, en sus maneras de aparecer en el mundo, en sus construcciones y en los vínculos que estos establecen entre las personas y los territorios.

[**20**] Catálogo diseñado por Tirco Matute. [**21**] Los dechados son colecciones de ejercicios de bordado, son ejemplos a seguir, componen la biblioteca individual de cada aprendiz. A través de ellos se fija una estructura que puede volver a repetirse con tan solo mirarlos a través de un repaso imaginario. Estos dechados configuraron mecanismos para enseñar no sólo técnicas sino también valores de feminidad como la obediencia, la dedicación, la comprensión, la delicadeza, la paciencia, todos ellos atributos asociados a un rol determinado. Virtudes todas necesarias para practicar cada puntada, afianzando el aprendizaje. El dechado expone esos valores en forma de puntadas, calados, enlazados, encajes. Así, estos trozos de tela componen la muestra de lo aprendido a la vez que registran los movimientos, la performatividad de los cuerpos.

Un dechado de formas posibles

El movimiento del propio cuerpo, los gestos y las sensaciones están sin duda en ese espacio transicional que va de la representación mental al artefacto. El mismo acto de tejer implica diversas relaciones, con el objeto, con la persona para quién se está tejiendo o con la finalidad para la que se está tejiendo. Es una manera de vincular a las personas entre sí y a las personas con el mundo, más allá del resultado final. La acción del tejer está muy vinculada a la delicadeza pues se construye algo muy frágil, y a la vez muy estable, que tiene la capacidad de permanecer como objeto y como memoria.

La tipología del muestrario o dechado posibilita compartir físicamente los tejidos como libros que realizan los doce grupos que componen la **Unión Textiles Semillas**. Este es un dechado de gestos que los distintos grupos de tejedoras hicieron testificando su relación ancestral con el tejido así como la historia de sus territorios. Entonces, en él conviven tradiciones textiles de territorios de los pueblos Kolla, Amaicha, Quilmes, Diaguita Calchaquí, Wichí y de comunas rurales interculturales que hoy son parte del noroeste argentino.

El dechado es también una conversación, desde la cual podemos recuperar la epistemología *ch´ixi* a la que hace alusión Silvia Rivera Cusicanqui, un esfuerzo por superar el historicismo y los binarismos de la ciencia social hegemónica, echando mano de conceptos –metáfora que a la vez describen e interpretan las complejas mediaciones y la heterogénea constitución de nuestras sociedades[22].

En este muestrario colectivo, la crianza de las ovejas y llamas, el cultivo del algodón y el chaguar, comprenden gestos imperceptibles a primera vista, pero que son parte del modo de sentipensar el mundo de los distintos grupos. Hiladas las fibras, torciéndolas, este dechado culmina en el momento en que el complejo conjunto de lazadas, puntos, bordados y nudos es leído por nuestras manos. Se tejen aquí alegorías de interconexión que hicieron brotar relaciones y vínculos que se profundizaron con el placer de encontrarnos, con el goce de la coreografía de manos, el intercambio y la reciprocidad. Estructuraron esta praxis el diálogo y el intercambio, escapando a la oposición cuerpo y mente, técnica y poesía, fuerza humana y no humana, necesidades y deseos, uso y contemplación, teoría y práctica, arte y artesanía.

[**22**] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Tres estados de una presencia

Contemplar, comercializar y transmitir son acciones que suceden alrededor de un mismo dispositivo creado por las tejedoras, el cual se pone en juego en tres modos en simultáneo: la exposición, la feria y el taller.

En vertical, en horizontal y en proceso, el tejido se mueve en diversas direcciones, adopta coordenadas diferentes y propone a la audiencia varios modos de relacionarse con él: espectadora, consumidora o alumna, el rol de quien circula cambia frente al tejido. Creado a partir de la destreza técnica, dependiendo de sus dimensiones, de sus pliegues, de si incluye extensiones o no, de si tiene agujeros o no, podemos encontrarle funciones específicas: cargar, *q´eper*[23], abrigar, cubrir, sostener, ornamentar, acompañar, todo esto puede el artefacto tejido. Al escaparse de las manos de su artífice, empieza a deambular por la exposición, la feria y el taller.

En la exposición los tejidos se perciben como testigos de un territorio, de un grupo de mujeres organizadas en torno a él, de una historia. Allí simbolizan, aluden, evocan, operando como una plataforma de sentido desde la cual podemos conocer acerca de él y de quienes lo hacen. La narrativa que construimos desde la muestra apela a explicitar la episteme de los artefactos.

En la feria existe un consumo en función de cumplir con alguna utilidad. Cubrirá los pies de alguna cama, abrigará un cuerpo, transportará elementos. El tejido señala un uso que va a cumplir un rol en la vida diaria. La narrativa vincula al textil con posibles acciones de la vida cotidiana. En este estadio, las piezas estaban a la venta, las personas se acercaban a las mesas, se probaban, tocaban y compraban.

En el taller[24] se analiza, se repite, se desmenuza, se enseña y se aprende. La lógica de confección del tejido es la que se pone en juego en este tercer espacio. Aquí se hace alusión a

[**23**] Q´eper es una acción que se lleva a cabo con una tela, habitualmente rectangular, en la cual se guardan diferentes cosas, y luego se la ata en la espalda para cargarlas. Las bordadoras pertenecientes al pueblo Kolla de los Valles de Altura, Flor en Piedra y Flor de Altea, así como las tejedoras de Tejedores Andinos, usualmente q´epen sus pertenencias para trasladarse de un lugar a otro. Doña Petrona Luere, lideresa del grupo Flor de Altea de Santa Ana nos explica qué es el q´epi: "El q´epi significa trajinar cosas cargadas en la espalda con un rebozo o un chal. Antes como no había mochilas, no había bolsos para trajinar ni para ir a pastorear a las ovejas o salir al campo a ver las vacas o caminar lejos, nosotras caminamos dos, tres días para ir al monte a ver las vacas, así que siempre lo usamos al q´epi. El q´epi significa trajinar el avío, las cosas que vas a llevar para usar, las cosas que necesitas a donde te quedes, siempre tenes que llevarte algo, el alimento, ahí se ocupa el q´epi, si vas en caballo se ocupan las alforjas para guardar los avíos ahí. El q´epi es cargar las cosas con todos los alimentos o nuestros haceres. Aquí la gente acostumbra llevar los rebozos para bordar, cuando tenés el tiempo podés bordar, vas a pastorear las ovejas siempre con la lana." [**24**] Las artesanas realizaron los siguientes talleres durante el Encuentro: Taller de Randa a cargo de María Magdalena Núñez, Cooperativa Randeras de El Cercado, Monteros (Tucumán); Taller de Soguería a cargo de Catalina Guitián, tejedora de Quilmes; Elaboración de sogas artesanales de tradición andina y calchaquí; Taller de Wincha a cargo de Silvina Herrera del grupo Warmipura de Tafí del Valle, Tucumán; Taller Cutsaj a cargo de Claudia Alarcón, representante del grupo Silät perteneciente al pueblo Wichi, Santa Victoria Este (Salta); Taller de bordado bajo la responsabilidad de Ana Quipildor y Saraí Figueroa de los grupos Flor en piedra y Flor de Altea, pertenecientes a Caspalá y Santa Ana (Jujuy); Taller de Telar de Cintura a cargo de Lucrecia Cruz perteneciente al Colectivo de Tejedoras Andinas de Huacalera (Jujuy); Taller de Rapacejo a cargo de Juana Gutiérrez de Teleras de Huilla Catina (Santiago del Estero).

los materiales, a las herramientas, a cómo se hace, a las técnicas y trucos. Aquí la narrativa es una coreografía de instrucciones, recetas y direcciones en pos de lograr entender su cómo es.

Las obras que estamos construyendo juntas no tratan de inventar o crear algo nuevo sino que investigan y proponen nuevas formas de presentar lo que ya sabemos hacer y, también, lo que no queremos dejar de hacer. Creemos que el arte es un territorio propicio para eso, para unir y reinventar mundos que insisten en formar huellas, memoria, fuerza, sentido. Queremos seguir creando juntas, imaginando nuevas formas, desde el suelo fértil que hemos instaurado en este tiempo.

EL PEREGRINAJE

Diálogo textil

Andrei Fernández
Alejandra Mizrahi

El peregrinaje
Textil de referencia
Tipología: paño
Técnica: enlazado
Materiales: fibra de chaguar teñida con corteza de patapata, resina de algarrobo, raíces de palo santo y tintes artificiales
Iconografía: ojo de jaguar y ojo de búho
Autoría: Silät

1

Anice Ariza toma un hilo de algodón y hace con él un círculo rematado por un nudo. Sobre este círculo monta la cantidad de puntos que crean ojos de acuerdo a cuántas tejedoras están presentes en la ronda. Mientras monta los ojos en el *empiecito*, nos cuenta dónde estamos: El Cercado, paisaje contorneado de cañas y cerros, donde las Randeras han dado continuidad a una técnica de encaje a la aguja denominada Randa que se realiza aquí hace más de quinientos años, cuando arribaron los primeros colonos españoles. Mientras el empiecito circula, cada Randera cuenta sobre la importancia de esta práctica que pasa de generación en generación, su significado como sustento económico para las mujeres que la tejen y también una terapia que las ha curado de muchos males.

Una vez que la red creada por cada Randera crece, se la tensa en un bastidor de hierro forrado con bolsas plásticas. La red tensa se convierte en superficie para dibujar a partir del bordado. Sobre ella se bordan lluvias, pintas, flores, animales, arroces, panales de abeja, entre un sinfín de imágenes posibles. Bordar implica atravesar la red de arriba a abajo, con una aguja enhebrada que irá dejando su rastro sobre la malla[1]. La charla que construyó la **Unión Textiles Semillas** comenzó con un hilo de algodón enhebrado en una aguja de coser que repite un nudo y crea una red.

[1] Descripción de la acción de tejer y bordar una Randa. Así trabajan las Randeras de El Cercado en la elaboración de sus encajes a la aguja.

2

Para hacer un tejido artesanal de lana es necesario esquilar la oveja, lavar la fibra, cardar, hilar con huso o rueca. Teñir con tintes naturales o artificiales. Urdir el telar y comenzar la escritura con el vaivén de la trama sobre la urdimbre. Desenrollar la urdimbre para avanzar hacia el propio cuerpo y enrollando sobre él lo que va saliendo de la tela terminada.

El dechado creció a medida que nos conocimos. Al llegar a Lampacito en Santa María, provincia de Catamarca, mujeres de la cooperativa Tinku Kamayu añadieron al *empiecito* realizado por las Randeras, lanas de oveja teñidas con tintes de colores brillantes. Estas lanas fueron enlazadas al círculo inicial, en dirección opuesta a la red blanca. Entre esas lanas enlazadas al círculo, las tejedoras de Tinku anudaron los colores entre sí, conformando un quipu en el que cada una guardó sus nombres, historias y deseos.

En Lampacito reafirmamos que aprender y continuar una tradición textil puede contener y ayudar en situaciones límites, reunirse a tejer puede salvar, puede transformar una vida. Una vez más escuchamos historias de cómo el tejido ha ayudado a una mujer a salir de situaciones de violencia doméstica y económica. La cooperativa Tinku Kamayu fue fundada por Margarita Ramírez como una forma de resistencia ante las diversas formas de la violencia de género que sucedían en su comunidad. Margarita cuenta que los quipus son libros hechos de hilos, los rastros de los quipus revelan que su uso no se limitaba solo a los registros numéricos sino también para generar inscripciones rituales. Tinku Kamayu es una palabra quechua que se puede traducir como Reunidas para trabajar. Los quipus, tapices, ruanas y ponchos de este grupo anudan y entrelazan historias de lucha de mujeres que encontraron en el tejido comunitario un refugio y un escape.

3

Un bastidor cuadrado con clavos en todo su perímetro es cruzado por lanas acrílicas, hilos negros hacia un sentido y rojos que los cruzan y dibujan un patrón en su entrecruzamiento: patas de gallo, así se crea la tela. Con una punta se levanta y se saca cada lazada del bastidor.

María de los Ángeles Garrido nos recibe en su casa, sobre la Ruta Nacional 40, construcción que inicia un conjunto de hogares que componen una de las bases del territorio de la Comunidad India Quilmes. Aquí el diálogo se va desflecando desde la malla blanca a contrapelo del quipu realizado por las mujeres de la Tinku. En Quilmes las tejedoras ponen lanas de oveja que acordonaron hacia los extremos, como soguitas cortas.

Las tejedoras de Quilmes no son un grupo organizado para la producción y comercialización, sino que se reúne para aprender. Ponderan el espacio de aprendizaje por sobre las demás instancias del tejido, es lo que alienta su vínculo con la práctica. Entre algarrobos, jarillas, ovejas, un ancho río y gallinas nos cuentan y nos muestran de dónde sale la materia prima, cómo se colorea y con qué herramientas reproducen gestos como la pata de gallo, patrón también llamado pie de gallina.

Catalina Guitián vive en El Arbolar, otra de las bases de la Comunidad India de Quilmes. Como integrante del pueblo Diaguita aprendió un legado ancestral de diferentes técnicas textiles que cuida y comparte. Si bien todas las demás tejedoras la nombran como la maestra, ella se considera siempre una aprendiz. Doña Catita, como se la suele llamar, cuenta cómo antes se esquilaba en el cerro, cómo se bajaba aquella fibra que hilaban, sea esta de oveja o de llama, y cómo se la tejía. Ella plantó su primer telar a los catorce años, en él tejió alforjas, frazadas, chalinas y ponchos. En el bastidor teje peleros y en un telar de mesa más pequeño, el telar María[2], realiza chalinas en las que dibuja al tejer. Todo esto cuenta mientras anuda una soga en el diálogo textil que suma a las Tejedoras de Quilmes en la constelación de tejedoras que se va armando. La soga, que Catita agrega, se realiza en lana de oveja trenzada con la técnica del ocho tejidas con pala y se usa en la fabricación de hondas para espantar a los animales o sogas para cargar y transportar la leña.

4

Para tejer un pelero es necesario que dos personas se ubiquen mediadas por un bastidor de madera. Se trabaja en espejo, la estructura urdida debe ser tramada desde ambos extremos en simultáneo. Así se van dibujando, por ejemplo, los ojos de la

[2] Al telar María también se lo conoce como telar de peine o telar de mesa. Es un telar sencillo, transportable, de fácil construcción.

perdiz, diseño tradicional que no cesa de emerger en los tejidos del noroeste argentino. La trama se realiza al mismo ritmo y cantidad desde ambos lados. El hilo que se trama suele ser grueso, mullido, casi sin hilar, pasa por arriba y por debajo de la urdimbre, pero no solamente, también se tuerce sobre ella. El pelero se realiza con una técnica preincaica denominada torzal y es una de las piezas que componen la montura para proteger el lomo del caballo. En este tiempo su uso se va mudando debido al incremento del transporte en motos y otros vehículos.

Una vez que dejamos atrás la ruta 40, tomamos el camino hacia Amaicha del Valle, pasando por Encalilla, donde la Comunidad Amaicha del pueblo Diaguita Calchaquí recuperó sus tierras ocupadas por los españoles en 1716, mediante la Cédula Real firmada en ese paraje. Amaicha del Valle es una comunidad reconocida por sus tapices en lana de oveja. A partir de esta técnica resuelven una multiplicidad de dibujos y combinaciones de colores. También se destacan por los peleros y los unkus.

Las tejedoras de Amaicha nos esperan en el local de la Cooperativa, en la esquina de la plaza, donde muestran y venden sus trabajos. Nos aguardan con sus tejidos y sus cajas copleras porque, aquí, la copla y el tejido están completamente imbricados.

Añaden al dechado, que vamos proponiendo en nuestra charla y como una charla, fieltro amasado. También comenzaron a anudar lanas desde otros lugares de la malla de las Randeras, se sumaron al quipu de las Tinku e hicieron crecer la conversación de un modo caótico y desordenado.

En Amaicha el tejido es parte de la lucha por la defensa de los derechos indígenas que también está en el canto, la comida y los rituales.

5

Para preparar un color es necesario recoger hojas, cáscaras, raíces. Se debe seleccionar y cortar la materia, hacerla secar. Si se introducen cáscaras de cebolla en el agua hirviendo en un rato esta toma un color naranja. Allí se sumerge la madeja de lana, previamente hilada, cardada, lavada y esquilada de las ovejas que crecieron entre las montañas, muchas veces al cuidado de las propias tejedoras. Cuando ya huele parecido a un guiso se

puede levantar con un palo de madera la madeja que se sumergió casi blanca y se nota cómo en la cocción ha absorbido el color naranja que soltaron las cáscaras de cebollas.

Hay una hora de viaje en auto desde Amaicha hasta Tafí del Valle. Todo el paisaje cambia en esos kilómetros, quedan atrás los cardones y áridas montañas pedregosas, se llega a un punto muy alto, donde moran las nubes, el Infiernillo, para luego descender y llegar a un valle rodeado de montañas que parecen cubiertas de terciopelo verde, con casas que tienen piedras gigantes en sus patios y pequeñas flores de colores salpicadas por los senderos. Allí arribamos al hogar del grupo *Warmipura*, nombre en quechua que se puede traducir como *entre mujeres*. Es un grupo compuesto por nueve mujeres, su sede está en la casa de una de sus integrantes, en el paraje El Churqui, donde las tejedoras despliegan sus procesos de trabajo y venden sus productos en la tienda que montaron en una de las habitaciones que da al jardín, en la que se encuentran peleros, pies de cama, ruanas, chales e indumentarias como chalecos, camperas y animales hechos a crochet. Ellas tejen en telares plantados y en bastidores, ponen especial atención e investigación en el trabajo con tintes naturales. Liliana Pastrana es una referente local, conocida como la promotora y protectora de la mikuna, un arbusto que crece en esta zona, ligado a aspectos sagrados, cuyas raíces permiten teñir de color amarillo, una amplia gama de matices que varía según la alquimia de las maestras tintoreras.

Silvina Herrera realiza una pequeña *wincha* tejida con lana de oveja teñida con mikuna, que se trenza a hilos sin teñir. La *wincha* es el borde o ribete que contiene al pelero y le da su terminación, se suma a esta conversación como un borde abierto, poroso y deshilachado que posibilita la continuación del ensamblaje de técnicas y texturas.

6

Para tejer grandes telas en los telares plantados en la tierra, las urdimbres deben salir hacia afuera, ser estaqueadas más allá del límite del telar, debe quedar muy apretada para que se pueda ver bien el dibujo y agarrar fuerte la pala con ambos brazos para traer hacia el vientre la trama.

Antes de llegar a la casa de Doña Juana Gutiérrez en Huilla Catina se pueden ver a los lados de la ruta sogas y estructuras sobre las que se despliegan mantas coloridas que se ofrecen así a la venta para los viajantes. Recordamos allí el texto de Canal Feijóo *Mi cama es un jardín* y lo leemos en voz alta mientras entramos al monte santiagueño:

> Junto al ranchito terroso, apenas distinto por su pequeña masa tumular, en la perspectiva de árida inmensidad en que conjugaban aquella media tarde tierra y cielo, alzábase un algarrobito de talle exiguo y follaje esquemático, que daba la impresión de que hubiera detenido voluntariamente su desarrollo y la expansión de su fronda en aquel punto, porque ¿para qué? Yo mismo, confieso, me sentí distendido y anulado. Y sólo mi automatismo de ser traslaticio y ambulatorio pudo llevarme a dar una vuelta al ranchito. Y fue contoneando una esquina que tropecé de manos a boca con aquello. Digo tropecé, pero en realidad lo que aconteció fue que aquello se me vino encima, me cortó el paso agresivamente. Era una colcha santiagueña desplegada al sol entre dos estacas. Estaba armada de rojos, amarillos y verdes, en haces, y cuchillas, y zigzagueantes y masas que resplandecían, y coruscaban y crepitaban, en esgrimas, disparos, proyecciones y flameos, como dirigiéndose numerosamente al bulto. Aquello era algo así como el malón del color a plena luz. Diré, en una palabra, que allí mi inermia descubría el infinito número, el múltiple alarido, la ofensiva, la carga del color descolgado. Diré que allí, en aquella desolada aridez, el color concentraba la voz, la voluntad y la forma que faltaba a las cosas. Diré que allí la nulidad unánime del cielo y la tierra, conjugando en la misma inmensidad indistinta, en la misma indiferencia, confesaba una herida sangrante, una vena alcanzada de abajo [...] Hay que considerar, pues, que esas colchas constituyen expresiones artísticas auténticas. Pueden alguna vez no interesar al gusto a la moda, al gusto burgués siempre tan indeciso y mudable. Pero la medida de su valor estético no puede ser el gusto contingente de quien sólo encuentra las colchas como producto de mercado, sino el gusto o sentimiento de quien las hace para su vida, desde su vida. Fauna nunca vista, fantástica flora, triángulos, signos escalonados, reptiles misteriosos, soles y lunas y estrellas de cielos ignorados. Verdaderamente, la mano que conjura entre los cuatro palos del telar 'el jardín' del alma, sabe de la magia de la creación divina[3] .

Al lado del telar plantado en el patio de la casa de Juana Gutiérrez nos reunimos a charlar con algunas de las teleras de Huilla Catina, paraje del departamento de Loreto en la provincia de Santiago del Estero. Tras contarle de nuestro viaje y sus estaciones registradas en una pieza ensamblada por pequeños textiles, ellas agregaron un tejido que tomaron del dechado personal de Doña Juana, la tejedora presente con más años de vida, quien

[3] Bernardo Canal Feijóo (2012); *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Santiago del Estero, Subsecretaría de Cultura.

guarda una carpeta con recortes de los diarios en los que salió, sus certificados de premiaciones y también un muestrario de diferentes tejidos que realizó. Anudaron también pompones y borlas que se usan para ornamentar las terminaciones de las mantas.

Más tarde visitamos al grupo de teleras Warmi Sumaj, mujeres guapas, también de Loreto, quienes sumaron una nueva materialidad: una borla de algodón teñida con un tinte natural hecho con un arbusto de la zona, que se sumó al remate de esta conversación.

En Santiago del Estero distinguen entre las tintas del campo y las tintas artificiales. Generalmente nombramos tintes naturales a aquellos colores obtenidos de la naturaleza. Esta manera de nombrar alude exactamente al lugar en el cual consiguen el color, el monte.

7

Para preparar el diseño de una guarda atada es necesario urdir en hilo de algodón y hacer ataditos. Lo que se ata quedará en blanco, una vez hechos todos los ataditos con nylon, se sumerge la preparación en color, al desatar se descubre el dibujo.

Al llegar a Villa Atamisqui las teleras nos esperaban en la casa de Graciela Peralta. Entre mates e hilos nos contaron sobre lo que producen, cómo aprendieron, cómo sostienen esta práctica textil, cómo se creó una cooperativa en la Villa y cuáles fueron los desafíos con los que se fueron encontrando. Las mujeres de diferentes generaciones cuentan que aprendieron a tejer por sus madres y abuelas. Al igual que ellas, venden sus tejidos como modo de subsistencia, muchas veces han intercambiado tejidos por comestibles, pero en estos últimos años ya se vende más por dinero y tienen sus clientes que les hacen encargos.

Entre los textiles que pudimos conocer en esta reunión había dos de gran escala hechos en lana de oveja en color marrón realizadas por Chabela, teñidas con el lloro[4] del algarrobo. Estas piezas fueron hechas por encargo, como alfombras, pero nunca fueron pagadas ni retiradas, una situación que se repite en diferentes territorios. Muchas de las mujeres lo cuentan, una muestra del desprecio por la labor de las artesanas. Estas telas color

[4] Palabra que se usa en esta región para nombrar a la resina del árbol.

algarrobo se convirtieron posteriormente en Telas Tierra Viajeras[5], las cuales viajaron a todos los lugares en donde viven las tejedoras de la **Unión Textiles Semillas**. Cada grupo se reunió para sembrarlas con hilos y agujas y así funcionaron como un ecosistema en el cual cada grupo escribió un fragmento de pensamiento que, constelando con los demás, formaron estos libros viajeros, como las denominó Margarita Ramírez.

8

Para hacer el sweater *sumaj* es necesario esquilar la llama, hilar y teñir su fibra, tejer de manera tubular con agujas circulares para no costurar, dibujar con las agujas kenkos[6], gotitas y ganchos para hacer. Esta es la prenda que el grupo Tejedores Andinos señala como su pieza más representativa.

El grupo Tejedores Andinos, liderado por Celeste Valero y con sede en Huacalera, en la Quebrada de Humahuaca, nos espera en la casa de Lucrecia Cruz donde, en la parte delantera, funciona la tienda en la que este grupo vende sus tejidos, sobre la ruta nacional 9. Mientras tanto, en el fondo se encuentra un maravilloso taller, en parte a cielo abierto, donde se alzan telares plantados.

En una ronda familiar los tejedores de la Quebrada se sumaron al diálogo textil, que portamos y vimos crecer en nuestro peregrinaje, con un fragmento de tejido a dos agujas con formas de gotas, kenkos y ganchos u olas, todos ellos realizados con fibra de llama en diferentes colores, similares a los que suelen encontrarse en el sweter *sumaj*.

Celeste Valero cuenta: “Nuestra historia está atravesada por el Qhapaq Ñan, el Camino del Inca y toda la cultura andina, incaica. Hemos olvidado los nombres y los significados de los dibujos que conocemos, por eso los renombramos y, así, los resignificamos”[7]. Celeste pone en evidencia la naturaleza comunicativa de

[**5**] Textiles Semillas compró aquellas telas que contaban una historia común de abuso y vulnerabilidad para transformarlas en potencia y posibilidad. Las Telas Tierra Viajeras son los textiles testigos de la ecología de saberes que De Sousa Santos describe como “epistemología del Sur”. De Sousa Santos señala que “las epistemologías se construyen en relación e interacción, en el marco de prácticas organizadas socialmente, materiales, herramientas, formas de hacer y competencias para crear algo que no existía antes, algo que tenga propiedades nuevas y que no se pueda reducir a la suma total de los heterogéneos elementos movilizados para conseguir su creación”. Boaventura de Sousa Santos (2018); “Las ecologías de saberes”, en María Paula Meneses (Comp.); *Construyendo las epistemologías del sur*, Buenos Aires, CLACSO. [**6**] Kenko o Qenqo es el camino zigzagueante de la montaña o serpenteante del río. En quechua se escribe *Q´inqu* y se traduce también como “laberinto”. Se llama también kenkos a sinuosidades de la voz que aparecen en el canto de coplas en el noroeste argentino. [**7**] Registrada de forma audiovisual en la reunión mencionada, en junio de 2023.

los textiles y cómo en ellos viven significados que, aunque hayan sido borrados, son retejidos en busca de nuevos sentidos. Texto y textil vuelven a encontrarse aquí, el textil como una reescritura del pasado, tal y como nos lo expresa Silvia Rivera Cusicanqui a partir del aforismo aymara *qhipnayra* (futuro-pasado): el pasado es para las poblaciones andinas lo que está delante de los ojos y es hacia allí a donde nos dirigimos, el futuro es lo incierto, lo que no podemos ver y está detrás nuestro y solo con los ojos bien abiertos al pasado es en donde podemos encontrar las claves para el presente[8].

9

Para convertir una tela en un jardín, las bordadoras primero sueñan las flores. Después llega el momento de estirar la tela sobre la pierna, dibujar en ella con un jabón, tomar un hilo de color y comenzar a pintarla con un bordado relleno hasta formar la imagen soñada.

Llegar a Caspalá fue como sumergirnos en un sueño, después de una travesía mágica que incluyó paisajes congelados y silencios hechos espacio. Nos encontramos en donde el viento agita coloridas faldas y los cuerpos se cubren del sol con rebozos ajardinados de colores brillantes, con contornos a veces fluorescentes. Flor en Piedra es un grupo de bordadoras que se dedican especialmente a realizar rebozos, rectángulos que cubren la zona superior del cuerpo, hechos con tela de bayeta. Esta tela, comprada por las artesanas, es un textil realizado de forma industrial. En los rebozos realizados sobre bayeta se bordan con laboriosidad diferentes flores, conocidas o inventadas por las autoras.

Hilda Cruz, una de las integrantes del grupo, nos contó que las flores salen de sus sueños y, rápidamente, las dibuja al despertar a mano alzada en las telas estiradas sobre sus rodillas, utilizando fibra blanca o jabón para marcarlas. Luego las bordan con hilos sintéticos de colores estridentes con punto relleno. Una vez finalizado el rebozo, para la terminación de la pieza realizan la crecida en crochet con lanas acrílicas industriales rematadas por flecos. De todo esto nos enteramos cuando miramos al pueblo de Caspalá desde el Antiguito, lugar sagrado donde

[**8**] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible*, Buenos Aires, Tinta Limón.

nos invitaron las maestras bordadoras a reunirnos, recorriendo juntas un tramo del Qhapaq Ñan para llegar a él. Las mujeres de Flor en piedra bordaron allí, sobre el dechado colectivo, con punto relleno e hilos de llama teñidos con tintes naturales, un pimpollito a medio florecer de la flor de panti sobre el paño que Chabela, de Atamisqui, había agregado al diálogo textil.

Desde Caspalá, bajamos por el kenko que dibujaba el camino en la montaña y subimos nuevamente para llegar a Santa Ana. De un lado de la montaña son veintitrés las vueltas que hace el camino, del otro lado son once. En Santa Ana nos esperaban las mujeres del grupo Flor de Altea, con el agua ya humeando, para mostrarnos el proceso alquímico para colorear la fibra de llama. Se trata de proceso que están redescubriendo para volver a trabajar con materia prima de la zona y técnicas ancestrales que se habían dejado de lado en las últimas décadas. Después de hacer aparecer, mientras caía el sol, en las fibras recién nacidos rojos, rosados y violetas que dio a luz la cochinilla, ellas bordaron una flor de altea con la técnica de picado[9], con hilos de llama teñido con tintes naturales, una flor como un bajorrelieve, inaugurando una nueva forma y textura en el diálogo textil.

10

Para enlazar una bolsa de chaguar, hay que salir al monte a buscar la planta que crece en la sombra de algunos árboles, lejos de los senderos por donde andan las motos. Hay que cortarla con cuidado para no lastimarse con sus espinas, para eso es necesario hacerse una lanza con un palo y manipular un machete con seguridad. Después se pelan las hojas para encontrar las fibras que hay que machucar para que se aflojen. De esta manera se las pueda hilar sobre el propio cuerpo, sobre el muslo con la mano untada en cenizas. Hay que unir los extremos de las fibras para lograr el hilo que luego se tiñe con raíces, cortezas, hojas o semillas, con los colores del monte. Es necesario tensar un hilo entre dos maderas y allí se comienza el enlazado, en el que se dibujan formas geométricas que representan a seres del monte, la lengua visual de un pueblo, las cuales ocuparán la superficie de

[9] Picado es una técnica de bordado en relieve desarrollada por el grupo Flor de Altea en los Valles de Altura de Jujuy.

un nuevo contenedor.

Desde Santa Ana bajamos de los Valles de Altura hacia el Parque Calilegua. Atravesamos la selva, salimos de la provincia de Jujuy y entramos a la de Salta, recorrimos las yungas hasta que la exuberancia de la vegetación quedó atrás, por la ruta 34 vimos el territorio desmontado y explotado para más adelante entrar al monte semiárido del Chaco salteño. Fueron muchas horas de viaje y cambios en el paisaje hasta llegar al encuentro del grupo Silät, tejedoras del pueblo Wichí que viven en la provincia de Salta, en la zona de triple frontera donde se unen Argentina, Bolivia y Paraguay.

En la comunidad Alto la Sierra nos esperaban algunas de las tejedoras de este grupo, con un festín de comida que incluía un plato hecho de conejos montaraces. Este grupo se conformó hace varios años, pero tomó este nombre recientemente, como resultado de un proceso de reorganización. Ofelia Pérez, mediadora intercultural, nos cuenta que la mayoría de las tejedoras wichí aprendieron las técnicas textiles por sus madres y abuelas como parte de su educación vital puesto que es un trabajo especialmente realizado por mujeres. Todas las mujeres del pueblo Wichí saben tejer, aunque no todas se dedican a comercializar sus tejidos. Este grupo en particular comenzó a probar sus técnicas tradicionales en tejidos de gran escala, ensayando una función que para ellas nunca estuvo desprendida del uso en el cuerpo: la contemplación.

En esta comunidad las tejedoras de Silät agregaron a la conversación otra lengua, otro material, otros puntos. La fibra vegetal sagrada del chaguar fue la protagonista de este cierre. Punto yica, punto antiguo y tejido hecho en telar de bastidor. El chaguar crudo, teñido con raíz de palo santito y la resina del algarrobo, extendió la superficie de la conversación con otras lógicas textiles.

11

Este diálogo textil se entiende como una constelación de formaciones diversas. Ailton Krenak afirma: “Somos pueblos, tribus, constelaciones de personas esparcidas por la tierra con diferentes memorias de existencia”[10]. La Tierra, nos enseña Ailton, es un organismo vivo, somos parte de la tierra, no estamos separados de la naturaleza, somos parte de ella. Sus palabras resuenan en cada uno de los tejidos que componen esta constelación tejida, compuesta de gestos que anudan lanas de oveja, tiñen con el lloro del algarrobo, rematan bordes con una *wincha* teñida con mikuna, crecen con fibras de chaguar enlazada en punto antiguo, bordan con imágenes de flores con fibra de llama, dibujan ganchos u olas con tejido a dos agujas, partiendo de una minúscula red de algodón industrial.

Nuestro dechado es un muestrario de cruces, de participación, de usos, de materialidades, es una ecología de gestos y saberes, es lo *ch´ixi*, “esa mezcla rara que somos”, tal y como lo define Rivera Cusicanqui[11]. Así, esta conversación está compuesta por los gestos y saberes de cada grupo, aunque no son unas u otras, son todas juntas componiendo ese tercer tejido que responde a todas las formas de tejer juntas, que ha crecido, porque nos juntamos.

[**10**] Ailton Krenak (2023); *La vida no es útil*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. Buenos Aires [A Ch’ixi World Is Possible], Tinta Limón.

[**11**] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible*,

Randeras de El Cercado. Martes 9/5/23, El Cercado, Monteros, Tucumán.

Tinku Kamayu. Miércoles 10/05/23, Santa María, Catamarca.

Tejedoras de Quilmes. Jueves 11/05/23, Quilmes, Tucumán.

Tejedoras de Amaicha del Valle. Viernes 12/05/23, Amaicha del Valle, Tucumán.

Warmipura. Sábado 13/05/23, Tafí del Valle, Tucumán.

Tejedoras de Huilla Catina. Jueves 18/05/23, Loreto, Santiago del Estero.
Warmi Sumaj. Jueves 18/05/23, Monte Redondo, Loreto, Santiago del Estero.

Teleras de Atamisqui. Viernes 19/05/23, Atamisqui, Santiago del Estero.
Warmi Guapas. Viernes 19/05/23, Atamisqui, Santiago del Estero.

Tejedores Andinos. Miércoles 07/06/23, Huacalera, Jujuy.

Flor en piedra. Jueves 08/06/23, Caspalá, Valle Grande, Jujuy.
Flor de Altea. Jueves 08/06/23, Santa Ana, Valle Grande, Jujuy.

Silät. Sábado 10/06/23, Alto la Sierra, Salta.

La obra es el encuentro y su borde protector es la fiesta

Alejandra Mizrahi
María Gabriela Cisterna

Peregrinaje

Los intercambios en las primeras visitas, los soplos en las conversaciones comenzadas, tocarnos las manos a través de su labor, visitarnos, ver los recortes guardados por años, las muestras de tintes y técnicas, las mesas, las sillas y los armarios habían sido la premonición de estar juntas, todas, entre nosotras. Entre los meses de mayo y junio del año 2023, viajamos para ver a cada grupo que forma parte de **Unión Textiles Semillas**. Bautizamos a esos movimientos con el nombre *Peregrinaje*.

El primer viaje fue por Tucumán y Catamarca a las Randeras de El Cercado, Warmipura en Tafí del Valle, cooperativa La Pachamama en Amaicha, las Tejedoras de Quilmes en Quilmes y Tinku Kamayu en Santa María. Comprendimos que los cuerpos se mueven diferente en su lugar y que el deseo por conocer a una persona, es el deseo por conocer su casa y los pasos que da cada día. Dónde teje y cuál es su vista al hacerlo.

Seguimos por el sur de Tucumán y Santiago del Estero, a Mechita Cardozo de Achalay en Niogasta, las Teleras de Atamisqui y las de Huilla Catina. El tercer viaje subió a Jujuy y al Chaco salteño. Tejedores Andinos en la Quebrada de Humahuaca, Flor de Altea y Flor en Piedra de los Valles de Altura y Silät en Santa Victoria Este.

Supimos que importa. Que los deseos de un territorio son sus personas y que las personas que viven y tejen, cuidando animales, cuidando sin más, imaginan pieles, auguran futuros y que, si nos reunimos, crecemos.

Primera reunión

En el mes de julio del mismo año, nos reunimos en el Encuentro de Tejedoras de Amaicha del Valle en Tucumán, organizado por la cooperativa La Pachamama. Al sol tibio del invierno entre las montañas fue la primera reunión de **Textiles Semillas**.

El aroma a leña y fuego daba la bienvenida a las mujeres que íbamos llegando. Nos conocimos en el paso del tiempo y en los acontecimientos cotidianos de convivir.

En la cultura andina, el primer día de agosto se rinde culto a la Pachamama, Madre Tierra. Se abre su boca y se challa, se la alimenta con vino, hojas de coca, cigarrillos, lanas y fibras de camélidos, papa, zapallo y maíz. Desde hace más de diez años, el Encuentro de Tejedoras de Amaicha del Valle se hace en sus vísperas.

Esta es mi ronda sorora, no estás sola, no estás sola, cantaron las copleras en la boca de la Madre, todavía cerrada en la tierra, para inaugurar el Encuentro. Albergadas en un encuentro preexistente, nos reunimos nosotras, nos hospedaron, nos recibieron, punto por punto tensamos los hilos que habían empezado a unirnos.

Para llegar a este y a los encuentros futuros, algunas mujeres debían salir de sus casas dos días antes, las bordadoras de Santa Ana y Caspalá, ambas en Jujuy, o las tejedoras Wichí del Chaco salteño, pasando del remis rural a varios cambios de colectivo para poder llegar. Es que el viaje y el textil, los movimientos que traman una y otra urdimbre, van y vienen por caminos de tiempos diferentes, heterogéneos respecto al de la vida cotidiana.

Los bancos de la Escuela N.º10 “Claudia V. de Cano” de Amaicha rebosaban de fibras gruesas y finas, algunas ásperas y amarillas con flores de colores en contraste, otras suaves, rosas y tostadas. Los buzos *sumaj*[1] de Tejedores Andinos, con los *ganchos* que evocan el agua se apilaban en colores, ¿quién no quiso formar un solo cuerpo, una sola piel fundida en el abrigo, acompasar la respiración propia con la del tejido?

[1] Palabra quechua que se puede traducir como hermoso. Aquí también nombra al diseño de un suéter hecho a dos agujas del grupo Tejedores Andinos de Huacalera, Jujuy.

También nos conocimos los gestos, la posición que cada cuerpo adoptaba para tejer con dedos sabios. Empezamos a comprender la vida que cada una había llevado hasta entonces y que en la unión se convertía en una sola vida formada por tramas de hilos diferentes, de ritmos que podían sonar al unísono.

Además del primer día, el de las llegadas, estuvimos tres días en Amaicha, dos, durante el Encuentro de Tejedoras en la escuela. En los bancos de clases, al resguardo de un sol más cercano que de costumbre, cada mujer mostró los tejidos suyos y de su grupo en la feria. En el patio central de la escuela se alzaron picos de montañas de madera de eucalipto. Las estructuras sostenían tejidos de cada grupo, un chaleco con la figura de una montaña de Doña Clara, cerca de paños santiagueños teñidos con algarroba de las Teleras de Huilla Catina. Alrededor de la muestra, el Encuentro vivía. Había talleres de distintas técnicas, reuniones para enseñar y aprender, almuerzos abundantes preparados en ollas gigantes calentadas a leña.

Cuando el Encuentro de Tejedoras terminó, nosotras permanecimos un día más en nuestro encuentro. *Labramos la imaginación* tejiendo juntas en un taller en la Casa de la Memoria de la Comunidad de Amaicha. Labrar la tierra y de la misma manera nuestra imaginación, labrando la tela.

Un textil claro, teñido de algarroba, fue el cuerpo que nos unió, alrededor del cual los hilos y la última tarde pasaron. ¿Cuántas acciones distintas suceden al tejer? El objeto formado nos reunía a todas. Los paños claros de algarroba, en los que aparecieron Randas y bordados, chaguar y puntos de crochet éramos nosotras, todas juntas contenidas en un objeto viviente, palpitante con nuestros significados. El último día del mes de julio terminó con la alegría de un *empiecito* nuevo que se convertiría en dos Telas Tierra, una de altura y otra de las zonas bajas. Ellas irían viajando por cada grupo para continuar la conversación hasta que volviéramos a reunirnos.

De este encuentro partimos después de alimentar a la Pachamama ese primero de agosto, protegidas por el hilo zurdo o *Ilok’e*, en quechua. Un hilo hilado al revés, a la izquierda, blanco y negro, que fue el amuleto que vistió nuestras muñecas incluso meses después.

En ronda se baila, se conversa, se teje

El segundo Encuentro de **Textiles Semillas** fue en noviembre en Tilcara, Jujuy, la provincia más al norte de Argentina. En el Museo Arqueológico de Tilcara Dr. Eduardo Casanova, montamos la muestra con sus estructuras de montaña alrededor de un monolito de Mocachi que Casanova trajo en sus exploraciones a comienzos del siglo pasado. El segundo día, después de las llegadas, las cumbres de madera se levantaban sobre un atardecer anaranjado profundo. Un picaflor rojo, azul y verde en telar, hecho por las hermanas Balderrama de Amaicha, se había incorporado a la exposición al igual que otros tejidos.

Llegamos un día miércoles de mediados de noviembre. Desayunamos juntas el jueves. Compartimos habitaciones en la Residencia Universitaria de Tilcara. Construimos un espacio familiar, de casa, de tiempo juntas en cocinas y galerías. Ese día, caminamos hasta el Museo y, en ronda, nos presentamos. Algunas volvíamos a vernos, pero había nuevas integrantes de los grupos y, con muchas, era la primera vez que nos conocíamos.

Con *eses* más o menos pronunciadas, las *erres*, tonadas y formas de decir las palabras propias de cada espacio, nombramos, dimos sustantivos a lo que nos rodeaba para presentarlo en conjunto. Responder a la pregunta, ¿quién soy?, no es nada fácil, pero cada voz, con sus matices, contaba quién era, dejaba traslucir los hilos de una historia tejida de a varias, unida a un pasado profundo y cuyo porvenir estábamos urdiendo. El encuentro en Tilcara terminó, pero no la pregunta a la que intentábamos dar respuesta. Aún seguimos buscando su forma: ¿quiénes somos? Una Unión.

En este encuentro, las Telas Tierra que habían viajado como mensaje, en las que se podía leer a cada grupo, se volvieron a reunir. Entre sirenas de chaguar, cóndores, montañas, llamas, bordados, un rebozo violeta en miniatura de Caspalá, una Randa de El Cercado en uno de los laterales, las Telas, al igual que las personas, se reencontraron, se reconocieron en el patio del Museo que albergaba la nueva exposición.

El día de las presentaciones, a la tarde, nos invitaron a conocer la colección de textiles arqueológicos del museo y, después, tuvimos la inauguración de la muestra. Una visita guiada en la sala, en donde habían desplegado las piezas para nosotras, enmarcaba una enrarecida situación en la que la guía hablaba en

pasado de las técnicas que muchas
de las presentes en la sala seguían ha-
ciendo. Las miradas estaban clavadas en el
kipu, en la cogida con antiquísimos husos, en los frag-
mentos de telas de miles de años de antigüedad. Todas
queríamos silenciar el momento para ver, para vernos en esto que
antes se hacía y se continúa haciendo. El segundo día, fuimos a la cere-
monia de la Pachamanka, un ritual de alimentación de la región andina que nos
obsequió el grupo de Tejedores Andinos, los anfitriones de este segundo encuentro.
Partimos en remises compartidos y autos a Huacalera, llegamos por la mañana, mientras las
entrañas de la tierra se preparaban para cocinar. Para la Pachamanka se arma un pequeño
pozo en la tierra, luego se colocan los ingredientes, se los cubre con piedras calien-
tes en cuyo calor se cocerán. Primero la carne de llam y pollo, después piedras,
habas, papas y zapallos, de nuevo piedras, al final las manzanas de pos-
tre. Entre las capas, se pone alfalfa para que las piedras calientes
no se toquen entre sí. Esa mañana, antes de comer todas
juntas, conversamos en Asamblea sobre sentires,
sobre decisiones futuras. Después de la co-
mida, el día transcurrió en el sopor de
una siesta tibia en la que avanza-
mos sobre los tejidos con un taller. Las
mujeres que representaban a cada grupo en-
sayaron, en pequeñas estructuras triangulares,
modelos de las obras tejidas que harían para las grandes
estructuras de la exposición de Berlín que, entonces, se planea-
ba para el año siguiente, 2024. Volvimos de Huacalera después de la
siesta. La luz de la residencia en donde nos hospedamos se había cortado así
que nos pusimos a tejer en las galerías iluminadas por los últimos rayos del sol. Pero
todavía nos quedaba una cena todas juntas que había sido planificada en el centro de Tilca-
ra. Las manos tejen, bordan y se levantan en el aire al ritmo de nuevos pasos de baile. Van
hacia adelante, impulsadas por los brazos, agarran un objeto imaginario y regresan,
emulando el movimiento que se hace con la pala de un telar grande, uno que
muchas de las tejedoras de **Textiles Semillas** saben manejar. Las risas y
la música ponen el ritmo a la invención de los pasos de baile tex-
tiles. Al paso de la pala del telar, se suman el de la Randa y
el del hilado. Las manos exageran en el aire, sin agu-
jas y sin hilos, con Los Ángeles Azules sonando
de fondo. Es la última cena compartida

en este encuentro en Tilcara. El cariño y la calidez se materializan en el karaoke y en los pasos de baile.

La primera fiesta fue tímida, les pedimos a las dueñas del bar de Amaicha en el que cenábamos que nos dejaran poner karaoke en la pantalla de la televisión. Pero aquí bailamos todas, también en forma de ronda. La obra es el encuentro y su borde protector, la fiesta.

El monte llano

Polvo fino, la tierra se alzaba con las pisadas y los pasos de baile, el tierral y la chacarera, que empezarían pasadas las once. Al centro, el espacio era un rectángulo limitado con las mesas dispuestas para la cena: el olor de la carne, de los tejidos, de la noche santiagueña. Una luz cálida nos iluminaba desde uno de los lados. Cuando todos estuvimos allí, empezaron a repartir la comida: carne de chancho, pollo y vaca, asadas a la parrilla. Era marzo y estábamos en Atamisqui, en Santiago del Estero, una provincia del Noroeste argentino conocida por su extensión y aridez. Al costado de la ruta de llegada, los sapos también levantaban tierra con cada salto.

La fiesta cerraba los días que habían sido de encuentro, el tercero de ellos, los remataba, como el rapacejo[2] de un tejido. De una reunión a otra, a lo largo de un año, ya conocíamos la cadencia con la que se movían nuestras extremidades para tejer, para bailar. *Sacha* en quechua significa "que viene del monte, montaraz", después de haber estado entre montañas, en las alturas, esta vez nos reuníamos en el monte llano, habíamos venido a él. En el Museo de la Sacha Guitarra, un instrumento de cuerdas de sonido sibilante inventado por Elpidio Herrera, desplegamos rebozos y mantas a telar, Randas y ponchos. Como en cada ocasión, habíamos dispuesto todo para la muestra y para la feria.

La escena estaba preparada. Mientras comíamos en mesas dispuestas como marcos de un espacio todavía indefinido, sabíamos qué iba a pasar después, incluso las mujeres cuyo primer encuentro era Atamisqui, quién iba a ser la primera persona en levantarse a bailar, quién, la última en retirarse. Doña Catita de Quilmes bailó zamba. Sonrió con surcos y levantó un pañuelo

[2] Los rapacejos son terminaciones de bordes del tejido.

mientras movía las piernas despacio, avanzando. Después, las danzas en pareja se convirtieron en ronda atropellada entre quienes sí y quienes no sabíamos bailar folklore. Al final, la música también cambió, pero permanecieron la ronda y el desorden de todos los cuerpos que se movían. De Amaicha a Atamisqui, además de conocer, habíamos comprendido nuestros movimientos.

Feria o baile, las disposiciones en el espacio no son tan diferentes. En el centro queda el lugar de lo indefinido, de todo lo que puede pasar. La feria y la muestra en este encuentro habían sido en el Museo de la Sacha, cerca de un coyuyo enorme hecho de metal que *bienvenía* y sostenía un instrumento. Los talleres, el encuentro con las obras que viajarán a Berlín, las conversaciones cercanas, la unión de textiles de diferentes procedencias, el desfile y la fiesta, sucedieron en la casa de Graciela, una de las teleras de Atamisqui, el grupo anfitrión de este encuentro.

Cuando nos encontramos descubrimos que los sentimientos que nos unen son muchos y que la distancia física no es distancia real. Todo lo hecho en el pasado podría haber sido un presagio del momento presente, las decisiones que hemos tomado, haber confiado en reunirnos, estar aquí, las muestras y la colección de textiles, los talleres para tejer todas juntas, las ferias de lo que cada grupo trae y la fiesta final, cada vez con más confianza. Compartir cercanías hizo posible conocer cómo nuestras imaginaciones se hinchan al pensar sobre cuánto ha sido hecho y sobre el futuro textil, resplandeciente, en la posibilidad de volver a encontrarnos.

Llevo el territorio conmigo

María Gabriela Cisterna
Lorena Cohen

1

El territorio se mueve en y con la gente que se encuentra y comparte, habitamos con las cosas y con los lugares incluso cuando se los tiene lejos, siempre que éstos no nos sean indiferentes.

Habitamos el territorio, pero también nos habita y es parte de las formas de hacer, de las cosas y de las memorias colectivas, las identidades, los saberes y de las narraciones que emergen de todo esto. Las cosas y los lugares viajan con las personas, en sus cuerpos, conformando nuevas territorialidades en los espacios de encuentro, que crecen con la interacción y el intercambio.

Asumimos un territorio sintiente, que está vivo y latiendo y, por lo tanto, en movimiento.

2

Con **Textiles Semillas**, hicimos una conversación textil con otredades, con y por el territorio. Recorrimos diferentes lugares del Noroeste Argentino (NOA), en donde hicimos puntadas que hilvanaron una trama heterogénea conformada por ecologías, relieves, colores, sonoridades, plantas, animales, piedras, historias y gente con sus modos de habitar propios y compartidos. En el NOA componentes diversos existen en distancias relativamente cortas, esa diversidad tan propia de la región andina centro meridional, que al andarse de este a oeste, muestra múltiples ambientes contrastantes que se suceden en diferentes alturas. Valles, cerros y llanuras bajas, con montes, salares y selvas; llanuras altas, con desiertos

puneños y, en pocos kilómetros, se llega al Pacífico. Es un espacio heterogéneo, cuya experiencia marca la vida de las personas, construyendo identidades y memorias colectivas con la impronta de cada región, pero también las compartidas como parte de una historia de vínculos transregionales de siglos y milenios.

Durante nuestros viajes de peregrinaje, transitamos el verde profundo y fresco de las selvas occidentales del pedemonte, en las yungas tucumanas, con el rumor de fondo de los pájaros y grillos, la humedad densa en el aire, cortezas y frutos coloridos, de propiedades valoradas, como el Cebil, planta visionaria chamánica desde hace milenios, o el Pacará de semillas jabonosas. También hoy se yerguen cultivos de la caña y de citrus que avanzan como impronta de la identidad norteña. Asimismo recorrimos el monte chaco-santiagueño en Salta y Santiago del Estero, con una intensidad de verdes variable, pero con la marca ineludible de la espesura arbustiva, plantas hirsutas con espinas que muchas mujeres usan como agujas. Generosas fibras vegetales se usan para tejer, como el chaguar y el algodón, además, plantas tintóreas, como el Urucú y el Palo Santo. Anduvimos por los valles y quebradas de diferentes alturas en Tucumán, Catamarca y Jujuy dotados de configuraciones muy distintas, con árboles y arbustos entre pastizales y ríos, con asperezas amarronadas en los cerros y rocas, que a veces muestran los colores más sorprendentes de la paleta en sus minerales de composición variada. En esos valles, por milenios, han habitado los camélidos que hicieron posible el transporte de bienes en sus lomos por largas distancias. Cedieron su fibra, al igual que los ovinos introducidos en la colonia, para hacer abrigos, sogas, peleros de lana y otras piezas. El algarrobo o "El Árbol" como se lo nombra en Amaicha del Valle para destacar su presencia, aporta los beneficios de su madera, de sus frutos para comida, bebida y medicina y, la raíz, para tinturas. En estos valles, los cactus son habitados por insectos diminutos, las cochinillas, que otorgan el color rojo a los textiles. Territorio diverso y generoso.

Para llegar a hacer posible cualquier objeto, como por ejemplo un tejido, se construye un extenso encadenamiento de aportes y cuidados recíprocos que atraviesan un territorio, integrando las cosas con sus elementos constitutivos y los lugares de los que éstos provienen.

El trato con las cosas y el trabajo productivo son un verdadero diálogo o crianza, *uywaña*, una voz aymara que implica criar, proteger con amor y que alude a la relación de cuidado y respeto entre padres, madres e hijxs, entre pastorxs y sus llamas, entre la gente y sus ancestros. Esta perspectiva implica una comunión entre las diferentes clases de seres en donde los elementos del paisaje (animales, árboles, piedras, cerros, ríos, casas o chacras) pueden

comunicarse con los seres humanos a condición de que sepan tratarlos con sensibilidad. Llevamos al territorio en cada experiencia de vida al andar por el cerro con las ovejas, al esquilar las llamas, al recolectar las hojas y raíces para hacer tintes. De igual manera, cuando cuidamos a otros seres con los que co-habitamos, también nos están cuidando. Así, nos criamos mutuamente.

Que podamos obtener, hacer, una buena prenda de lana, forma parte de una cadena cuyos primeros eslabones son el agua del río que hace brotar las vegas con las que se alimentan los camélidos y las ovejas. De ellos se extrae la fibra para la lana, de su cuidado depende el cuidado del textil. Cuidar el río implica, directamente, la provisión del abrigo tejido, del mismo modo que cuidar el monte posibilita la provisión de bolsas hechas con la planta del chaguar para transportar alimentos, para venderse.

Uywaña se constituye por relaciones recíprocas entre co-habitantes sin intención de dominio de un recurso para ser explotado. Tratamos con bienes, en vez de "recursos naturales", porque son elementos a los que se reconoce su virtud, se los cuida y no se los explota. Hay gratitud ante el animal, la planta, el mineral y el insecto que brindan sus colores o fibras para hacer posible un textil. Se cohabita el paisaje con los animales, las plantas, minerales, ríos, montañas, las cosas y la gente, entramados en relaciones por sus roles de sujetos sociales.

Todo el paisaje se permea en el tejido, en su materia prima, las técnicas e instrumentos, en los relatos que se cuentan mientras se teje, en los motivos representados y los colores.

3

Podemos engañarnos y pensar que estamos separados de nuestro paisaje, que somos dos diferentes, que hay una imagen y un observador, una dualidad, una fractura que hace del paisaje un telón de fondo separado de la vida que transcurre *sobre* él.

Pero el paisaje no es una totalidad a la que cualquiera pueda mirar, es más bien el mundo en donde nos paramos para tener un punto de vista de nuestros alrededores. El paisaje no es el objeto sino más bien el hogar de nuestros pensamientos. Vivimos en un paisaje, pensamos con él. Lo experimentamos y vivimos mientras lo percibimos, lo transitamos inmersos, estamos adentro y somos parte de él. La disociación no es posible. Esta es la noción que nutre nuestra mirada de tejedoras que llevan su lugar consigo y con sus tejidos y su saber tejer, para construir esos territorios de encuentro, como Amaicha, Tilcara y Atamisqui.

Cuerpo y paisaje son términos complementarios: uno implica al otro, el paisaje es una colección de prácticas sociales, movimientos, cosas, relacionadas en un proceso vivo que hace a los seres humanos a la vez que está hecho por ellos. Nunca está completo, ni *construido* ni *sin construir*, está perpetuamente en construcción. En el habitar en el mundo, nosotros no actuamos sobre este, ni le hacemos cosas a él, sino que más bien nos movemos junto con él. Nuestras acciones no transforman al mundo, son parte integrante del mundo transformándose. Y esto es solamente otra forma de decir que le pertenecen al tiempo.

Sobre el paisaje en el cuerpo, traemos un relato de Nadia Larcher, una cantora coplera de Andalgalá, Catamarca, que cuenta en un podcast la relación del paisaje y la voz del canto de caja[1]. Ella le pregunta a don Eusebio Mamani, coplero de Fuerte Quemado en Catamarca: "¿Por qué se quiebra la voz cuando cantamos?". El cantor la invita a caminar por la montaña cantando y le contesta: "la voz no va a salir planita, parejita". Larcher dice que la voz se les quebraba y que eso ocurría porque el paisaje de la montaña no sólo era el fondo, sino que se imprimía en el canto. El canto evidencia el tránsito, como si fuera un mapa. La cantora se pregunta: "¿por qué no estamos cantando hoy?" Y responde que ocurre porque a las montañas se las está destruyendo, no se las está cuidando. Dice: "no estamos pudiendo caminar por nuestras montañas, entonces no estamos pudiendo dejar que el paisaje atraviese nuestro canto [...] eso es el canto, no solo es una manifestación cultural, como si fuese un discurso, es un estado que habla de en qué momento estamos, quiénes estamos siendo".

Los territorios de encuentro constituidos en la convivencia gestada por **Textiles Semillas** en Amaicha, Tilcara y Atamisqui, permitieron trenzar memorias, saberes y afectos sobre el tejer, propios de los paisajes que cada participante habita (pero creemos que incluye también a quienes leen y viajan por estas páginas). Los últimos días, Doña Juana, de Huilla Catina en Santiago del Estero, dijo: "somos una familia". Qué es ser familia si no es compartir el espacio vital, generar lazos a partir de la tierra, del pasado, de las memorias de los lugares que cada una trae consigo,

[1] Copla es un canto con caja, en el cual la voz se quiebra disonante con sentimiento. Es típico del Noroeste Argentino, sobre todo de las regiones altas. Nadia Larcher (Presentadora), (2021); *Legado. El paisaje y la voz* (No. 4) [Episodio de podcast de audio], en *Copla Viva, un podcast cantado con caja*, Centro Cultural Kirchner. https://open.spotify.com/episode/3WEDT2UpDEY8lI2BRUARch?si=9c21YWDqRdaW3a-vNh8DWg

que cada una es, para reunirnos y encontrar un nuevo espacio en el que podemos enlazarnos siguiendo la lógica del telar, la trama.

Así como el paisaje se hace voz en el canto también se funde en el ropaje que vestimos, en las bolsas que llevamos. El paisaje *se hace* textil que el cuerpo lleva. Como los rebozos de Caspalá, de flores coloridas con la fuerza cromática que se destaca entre el adobe o las montañas de un valle semiárido, mientras se mueven en las espaldas de las mujeres. Vestir esos rebozos, ¿sería acaso sumar al cuerpo humano los colores vivos ausentes en el entorno? Se completa, entonces, el paisaje de afuera con el propio cuerpo vestido.

"En mi pueblo no hay invierno/ porque las mujeres del lugar/ adornan con flores plasmadas/ en sus rebozos y sombreros", canta en un poema de su autoría María Mamani, tejedora de Flor de Altea de Santa Ana, en los Valles de Altura jujeños. Textil y paisaje, persona y paisaje, la separación no es tal porque en el paisaje se tejen las experiencias, se asientan sus seres creando, creándose. Las flores que plasman las bordadoras de Santa Ana y Caspalá son las que crecen en sus lugares, de altea, de soldaque.

El lomo del suri, la oreja de mulita, las garras del carancho, las semillas del chañar, los ojos del búho. La presencia del paisaje, la interconexión. En los textiles, como en nosotras, hay paisaje, crecemos con él, de ahí provienen las fibras, como el chaguar, para tejer, también la raíz de pata, que tiñe naranja, o la resina del algarrobo, para hacer negro. No hay gestos, no hay movimientos, todas somos simbiosis en el paisaje.

4

Paola Agüero, del pueblo Talapazo en Quilmes, nos cuenta sobre la presencia de la obsidiana, una piedra foránea en su territorio, y la entiende como producto de relaciones con otros pueblos en el pasado prehispánico. Sabemos, por las investigaciones arqueológicas, que las obsidianas de la puna Catamarqueña circularon hacia la región del valle de Santa María (Calchaquí Sur) varios milenios antes de la invasión española. Estas prácticas sociales de interacción tenían fines de intercambio de saberes, información y elementos manufacturados, además de responder

a estrategias de alianza ante el conflicto y celebraciones en rituales colectivos. Superaban, así, cualquier distancia y contraste ambiental.

Las montañas, consideradas barreras para una experiencia de vida citadina moderna, no lo son ni lo han sido para las familias que pastorean sus animales y que tienen puestos distribuidos en sectores topográfica y ecológicamente diferentes. Tampoco fueron barreras cuando el intercambio de bienes era fundamental para la vida cotidiana de las personas, cuando llevar bienes propios de un espacio hacia otro que no lo tenía era clave para la vida de los grupos humanos. Esos contactos permitían, por ejemplo, que las yungas del Noroeste Argentino se encontraran con el Pacífico, ampliando el territorio mediante el intercambio y el encuentro. Así también, los mares se acercaban a la montaña y a los valles, a los desiertos puneños y a la yunga rebosante de verdor y humedad.

Hace unos aproximadamente 3500 años las caravanas de llamas ensamblaban ese territorio andino diverso. Se cargaban a los animales con costales que llevaban sal, frutas, minerales, charqui, fibras, semillas y plantas, obsidianas, cerámicas y otros materiales con y sin manufactura y echaban a andar. El territorio viajó siempre modelando redes de vínculos transregionales que muchas veces siguieron hasta el presente, a veces sólo en la memoria de los pueblos.

Una historia que podemos contar, de tantas que relatan esos encuentros y movimientos en el actual noroeste argentino, es la de una conexión entre la selva de las tierras bajas y el desierto de altura puneño a través de un rito funerario muy antiguo. La arqueología mostró el hallazgo de una inhumación de un bebé en Antofagasta de la Sierra en la puna catamarqueña por arriba de los 3500 msnm[2]. El entierro ocurrido hace unos 1500 años consistía en una vasija cerámica que albergaba los restos óseos. La misma estaba realizada con un estilo típico de la selva tucumano-salteña conocido como Candelaria. En su interior, acompañaban al infante varios elementos, entre los cuales había cestas tejidas con fibras de plantas provenientes del Chaco Salteño. La urna estaba envuelta con una red anudada realizada con fibras de plantas

[2] S. M. L. López Campeny; A. Romano; M. F. Rodríguez; A. R. Martel y M. H. Corbalán (2014); "De aquí y de allá: análisis integral de un contexto funerario. Vínculos e interacciones sociales entre Puna meridional y Tierras Bajas orientales", *Intersecciones en Antropología*, 15.

de las tierras bajas aunque contaba con reparaciones elaboradas con vegetales locales. Seguramente aquel destino final en el desierto implicó un largo viaje, que atravesó diferentes ambientes, hasta llegar a depositar en un sitio específico aquel cuerpo bajo una gran roca con pinturas rupestres de caravanas de llamas. Esto muestra un pasado prehispánico en donde el territorio que se habitaba se expandía mucho más allá de los límites que nos imponemos hoy con supuestas barreras ecológicas o topográficas. El territorio está, ciertamente, en constante movimiento.

5

Nos gustaría volver al comienzo, al diálogo textil que plantea **Textiles Semillas**. Como dijo Margarita Ramírez, maestra tejedora del grupo Tinku Kamayu de Catamarca, se habla como se teje. En telar, con la red de la Randa, con cada punto diferente, pero, quizás, todas estamos diciendo lo mismo en distintos idiomas. En el diálogo, con el acercamiento de los territorios y sus intercambios, generamos una composición colectiva. Una pieza creada a partir del agregado de tejidos y tramas con colores y técnicas propias de cada grupo, de cada territorio. Así, se formó una pieza múltiple con agregados que funcionan como metonimias de identidades e historias, lo que nos remite a ciertas prácticas andinas milenarias que componen nuevas entidades, que asumen una identidad colectiva, partiendo de las partes de un todo.

En relación con lo anterior, compartiremos ahora una investigación de la que tomó parte una de nosotras. Volvemos a Antofagasta de la Sierra, Catamarca, en donde realizamos una excavación arqueológica en el interior de una cámara de piedra prehispánica que interpretamos como un depósito de alimentos y una tumba de hace unos 1000 años atrás. Encontramos allí un peculiar objeto del siglo XIX, conformado por varios fragmentos de distintas materialidades, en su mayor parte textiles. Los elementos que lo constituían se presentaban enmarañados entre sí y consistían en cordeles anudados, un retazo de un pañuelo floreado, lanas multicolores para *florear la hacienda*[3] en la señalada de los animales, parte de un calzado de oveja realizado en cuero y vellones, todo asentado sobre una arpillera en una

[3] Flores de la hacienda son las marcas de identificación hechas con cordeles de lana que se les aplican en las orejas a las llamas, ovejas y cabras, en eventos rituales de celebración pastoriles andinos.

extensión de unos 30x30cm. Interpretamos que se trataba de un *q'epi* que en quechua significa lío, fardo, conjunto de cosas desordenadas o volumen de cosas y que estábamos en un depósito ritual de textiles relativamente modernos, en un paisaje cargado de significación por su vínculo con los difuntos de varios siglos atrás. El q'epi o atado ritual estaba conformado por partes de una identidad colectiva, de una comunidad pastoril y tejedora, a la vez que de personas concretas que habitaron en la proximidad de aquel sitio. Estábamos ante un objeto conformado por cordeles, pedazos de telas, calzados, partes de la vida de la gente que tuvo la intención de ofrendarla en sus territorios ancestrales[4]. Este q'epi puede ser comprendido como una antigua conversación textil de la región andina que entrelaza materiales, tiempos, experiencias, presencias, memorias y lugares en una nueva composición textil heterogénea.

Luego de todo este recorrido volvemos al concepto de territorio, ese que construimos andando con **Textiles Semillas**, para reafirmar que en la riqueza de su concepción está en asumirlo dinámico y como un ensamble de vivencias del habitar la diversidad que deja huellas materiales en lugares, prácticas y memorias.

[**4**] M. L.Cohen y M. S. Martínez (2022); "Q'uepis, ancestros y territorios. Prácticas rituales históricas en contextos prehispánicos en Antofagasta de la Sierra, Noroeste argentino", *Chungara Revista de Antropología Chilena*. Vol. 54, n.º 2.

Entre la técnica y la ceremonia

Margarita Ramírez
Alejandra Mizrahi

Lejos del pago me voy, llevando flores de mi campo, a Atamisqui me voy. El viento sopla fuerte como si quisiera llegar primero él, para realizar los surcos en los que cada una debe construir su propio sueño. Así, entre todas pasaremos el puente, para luego dejarlo caer detrás, para hilvanar la vida con distintas puntadas. En el entrevero un nuevo niño surgirá en medio de los cerros de colores de Tilcara. ¡Qué bonito será! Tendrá los ojos del cóndor, rojo su corazón, verde su plumaje, marrón su poncho. Tendrá la astucia del águila, la fuerza del río Pilcomayo, la dureza del algarrobo y la ternura de una flor.

El textil es un ser vivo, el surgimiento del niño es la creación de la pieza en el telar. Se le da forma al tejido como se da forma a un ser. Así, mientras le damos forma a nuestras obras colectivas, conversamos a través de paisajes, formas, cuerpos e incluso desde nuestros sueños con diversas lenguas textiles. Esta conversación está atravesada por lo que podemos hacer, pensar y decir desde el textil. Lo que las lógicas de construcción de los textiles, desde encajes, tejidos, fieltros y bordados, nos permiten enunciar: conocer una lengua y hablarla. Un diálogo entre lenguas diversas. Cada técnica textil posee una gramática específica. La conversación se establece entre su morfología, sus territorios y entre personas que las hablaban en otras épocas y las siguen hablando hoy. Las lenguas son técnicas, algunas ya en desuso, otras recuperadas, algunas vigentes. Todas ellas, al combinarse, producen un muestrario parlante que nos cuenta sobre quienes

las hacen. En cada repetición de los gestos textiles se enraízan y se reafirman modos de hacer, de pensar y de organizarse.

En esta conversación hablamos de estructuras blandas, de unas que rebozan cuerpos, objetos y sentidos. Pensamos cómo los textiles cubren también las camas. Cómo es que también pueden rematar prendas con ornamentos crecientes, rapacejos, puntillas o cualquier pieza más larga que ancha, que de distintas formas perfilan, terminan, protegen y prolijan telas cuadradas, rectangulares o triangulares. A veces las piezas sostienen, soportan, ayudan a cargar, ajustando la carga al cuerpo.

La conversación se produce en un viaje entre valles, montañas, ríos, llanuras, sierras, cañaverales, algarrobales, pircas, quebradas, montes y ciudades, todas geografías del noroeste argentino. Charlamos entre mujeres organizadas en torno a los textiles. Dialogamos a partir de bases preexistentes sobre las que se sembraron jardines, desde la ternura de los saberes ancestrales, donde está el secreto. Bajito también nos escuchamos construyendo redes para ornamentar o cargar. Cuchicheos que trajeron al abrigo en forma de ropa y cubrecamas. El sonido de fondo es el canto de las palas del telar, el hervor que rompe en las ollas, el fuego, las cabras, el viento, la aves, los ríos, las risas y un sinfín de sonidos visuales que se escuchaban al ver agujas, bastidores, peines, telares y tijeras.

Tejer también es escribir. Los tejidos son textos elaborados con materiales y técnicas a través de los cuales se reiteran formas e iconografías que guardan sentidos. Los tejidos también elaboran mapas, funcionan como marcas, nos permiten identificar geografías, paisajes y hasta economías. Podemos pensarlos entonces como cartografías que nos permiten ubicarnos. Hacemos al mismo tiempo que hablamos, trabajamos con las manos al mismo tiempo que con la mente, pensamos y hablamos mientras tejemos. Antes no había escritura como hoy, se escribía y se contabilizaba de otra manera. El quipu fue un sistema de nudos, de los pueblos andinos, para amarrar lo importante, las cosechas, el oro y la plata. También se anudaban nacimientos, muertes, etc. Había quipus hasta de bolsillo, chiquitos. Estos se hacían en una cuerda principal y muchas secundarias, con muchos nudos y

colores, y se preparaba a una persona para que leyera. A esta persona la consideraban digna de leer las memorias. El quipu une muchas cosas, el pasado con el presente.

Como el quipu mismo, estas piezas que realizamos colectivamente registran y unen historias: la ternura de una flor, los puntos y dibujos de la yica, entre los que encontramos el lomo de la tortuga y la oreja de la mulita conviviendo con los puntos de bordado de las Randas, lluvias, panales de abeja, espigas y esterillas. El compartimento entre lo indígena y lo europeo, ese enlazamiento con el otro. En el tejido se amarran historias y saberes desde el silencio. Muchas veces la tejedora teje desde el silencio, habla con ella misma, se sana porque llora, tiene dolores, es humana, agradece, se ríe, juega, se hace bromas, es como un diálogo entre la obra y nosotras mismas. Tejemos historias para compartirlas.

Es propiedad característica del textil su cualidad móvil. Trasladarse, llevar información de un sitio a otro, contar historias, mover mundos y territorios, en definitiva producir espacios de sentido situados tejiendo relaciones. Las Telas Tierra Viajeras de las tierras altas y bajas, fueron el campo y terreno móvil en donde se sembraron las primeras semillas de esta Unión. Las Telas Tierra están tejidas en telar y teñidas con el lloro del algarrobo, de alguna manera percibimos en ellas un territorio para ser labrado. El mote de Viajeras responde a que una viajó por los grupos que viven en las tierras altas y por las tierras bajas, durante dos meses, permaneciendo durante aproximadamente diez días con cada grupo, quienes se reunieron para sembrar allí sus emblemas, iconografías y pensamientos. Cada parte representa una parada donde se estacionó la tela a charlar del pasado y del presente para luego seguir el viaje llevando las historias que se iban dibujando. Así, las manos se multiplican, laboriosas y llenas de bondad, van y vienen al compás de una melodía. Así, la vida va.

El pensar geográfico es un pensar situado, vital como gesto epistemológico, y por ello la geografía misma desde la cual trabajamos resulta blanda, mullida, cálida. Se trata de una geografía que abriga, cuida y protege. El arte es aquí el continente que nos da la oportunidad de encontrarnos en un mundo sin fronteras. Esta tierra textil sembrada por cada grupo con pintas, zorros,

guayacanes, algarrobos, chaguar, algodón, raíces, hojas, semillas, jaguares, iguanas, corzuelas, *qenqos*, corazones, flores, ponchitos de nuez, chala de la cebolla, ruibarbo, ovejas, yerba, corteza de eucalipto, jarilla, jume, entre otros ingredientes, dan cuenta de una diversidad de conocimientos sobre el cuidado y la relación de las mujeres con la Madre Tierra.

Nuestras obras son un doble hablar porque hablan en ellas las plantas, los animales y todos los iconos que vienen del pasado. El diálogo es entre nosotras y la naturaleza, es una conversación entre la creadora y la creación.

Los íconos que vienen del pasado son aquellos registros que nos dejaron nuestros antepasados, por ejemplo las urnas funerarias o las pinturas que encontramos en los cerros. A todo esto nosotras le dimos significados. Todo se transmitió de forma oral y eso ha venido mucho mezclado con los sentimientos. Nosotros no hemos tenido registros escritos, nuestros registros han sido las telas y nos damos cuenta de que las telas han sido tejidas con todo los íconos que expresan lo que nuestros antepasados vivían. En los animales, por ejemplo, ahí se juega la reciprocidad, porque ellos nos dan la fibra y nosotras tejemos y calentamos a las personas, abrigamos y le hacemos un favor al animal porque sino se moriría de calor. Las plantas se ayudan unas a otras y viven porque una le da de comer a la otra, se dan el agua por abajo, se alimentan, es esa energía que va y viene. Toda la naturaleza es una reciprocidad, se recibe y se da.

En aquellos tiempos eran seres espirituales que combinaban el cielo y la tierra. Nosotras tenemos ese pensamiento. El artesano continúa con esa cosmovisión porque no tiene otras cosas, entonces se dedica a eso y así mira la naturaleza, el mundo, el cosmos. Vemos la tierra, los animales, estamos en medio de todo y vivimos de eso. No podríamos hacer lo que hacemos si no estuviéramos dentro de la naturaleza.

La crianza mutua del textil

Elvira Espejo Ayca

Definiciones Culturales del Arte

Analizando el arte desde dos definiciones distintas, podemos apreciar dos vertientes importantes. La primera definición proviene del latín, mientras que la segunda tiene sus raíces en la cultura griega. Desde la perspectiva latina, el arte se define como *Art* o *Artis*, relacionado con la creatividad, la producción de obras o trabajos creativos. Esta noción nos lleva a comprender el arte como la expresión de la creatividad. Por otro lado, la definición griega nos presenta el concepto de *techné*, que se refiere a la técnica del conocimiento y la acción.

Al combinar estas dos vertientes, se crea una sistematización para abordar el arte en el contexto educativo. Se establece una estructura basada en las influencias de Grecia y Roma, fortaleciendo la estructura artística de corte eurocéntrico. Esta estructura incluye la clasificación de las artes, que se originó en 1790 siguiendo las definiciones griegas y romanas. Dentro de esta estructura, influenciada por el pensamiento estructural del arte, se incluyen categorías como arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

Esta organización del arte no se restringe únicamente a la teoría, sino que se implementa activamente en las escuelas y academias de arte. Las instituciones aplican esta estructura eurocéntrica, tanto en la enseñanza como en la promoción del arte, extendiendo sus conceptos a otras regiones como Latinoamérica. Las universidades en países como Bolivia y Chile juegan un papel fundamental en la difusión y consolidación de esta estructura dentro del campo artístico.

Estructura y clasificación artística

Estas dos fuentes, el griego y el latín, ejercen influencias eurocéntricas que también se reflejan en la terminología aymara y quechua del "hacer", conocida como *Luraña* o *Ruwana*, ofreciendo así dos perspectivas muy intrigantes. En aymara, el término Luriri y, en quechua, *ruwax* describe a aquel que realiza acciones de hacer, ya sea un hombre, mujer, persona, animal o planta y quien las realiza puede tener diversas especialidades.

De manera similar, en quechua, *Ruwax* es el hacedor, quien lleva a cabo distintas acciones. Por ejemplo, en quechua *makiwan ruwax* significa hacer algo con las manos o, en aymara, *Amparant Luriri*, que es hacer con las manos. Además, existen términos como *chakiwan ruwax* en quechua o *kayunt luriri*, en aymara, que señalan al hacedor con los pies.

Asimismo, se puede interpretar la capacidad de hacer con los ojos, es decir, aquel que puede ver. El individuo que emplea su cuerpo y sus movimientos para crear muestra una variedad de formas en las que el arte se manifiesta a través de distintos actos de creación; es en este contexto donde encontramos una de las perspectivas más llamativas. Se trata de cómo se adquiere la materia prima, la cual es suministrada por un experto conocido como *ali qamani*, una figura de gran importancia en la crianza de plantas de donde se obtiene la materia prima para la producción textil, como la tela usada en prendas. En este ámbito, también se le considera el guardián que protege los cultivos de la granizada, la helada o la sequía, y su responsabilidad incluye llevar a cabo ceremonias para prevenir tales problemas en el futuro. Este especialista en algodón, llamado *willma qamayux* y *t´arwa qamani* es considerado como el maestro o maestra, es la persona que extrae y suministra la fibra. Se trata de expertos en las materias primas, especialmente en el algodón cuyos conocimientos especializados facilitan la comprensión del proceso de obtención de la fibra. Además de entender la fibra, estos expertos tienen un amplio conocimiento sobre el ciclo de la tierra, desde cómo el suelo se nutre hasta cuándo sembrar y cómo cuidar las semillas, todo en relación con el agua, la tierra y la luz solar, que puede ser intensa o incluso adversa, como durante una granizada. En resumen, ellos son los verdaderos especialistas en el cultivo y manejo de las plantas.

De manera similar, encontramos al *uywa qamani*, quien se especializa en la crianza o el ciclo de vida del animal para la obtención de fibra. Tanto en la crianza de animales como en la de plantas, estas especialidades requieren un profundo conocimiento de cada proceso y procedimiento implicado. Por ejemplo, es necesario entender cuándo nacen las crías, cuándo necesitan más suplementos vitamínicos, cuándo deben ser desparasitadas, cuándo los camélidos alcanzan la edad juvenil y cuándo es el momento adecuado para esquilar las fibras.

En esta crianza, es importante identificar las diferentes fibras, ya que la calidad varía según la edad del animal. Así, la fibra de un animal mayor tiende a ser más gruesa, mientras que la de uno joven suele ser más fina y suave. La interacción entre la crianza de animales y plantas es esencial, ya que nos ayuda a comprender las distintas especialidades y variedades de fibras disponibles.

Especialidades dentro de la crianza mutua

Pasando a otro ámbito de especialización, nos encontramos con la crianza mutua de plantas y animales, cuyo resultado será la selección de las fibras a cargo de la *willma ajllax* o *t'arwa ajlliri*, especialista en la selección de fibras. Esta labor requiere un entrenamiento meticuloso de sus dedos, ya que deben percibir las texturas de las fibras y llevar a cabo la selección directamente del cuerpo del animal. Este proceso es esencial para comprender los textiles como obras de arte, desde fibras rústicas hasta finas y extra finas, cada una de las cuales se adapta a diferentes técnicas textiles y formatos. Por esta razón, estas especialidades son de gran importancia para las comunidades.

Después, nos adentramos en la especialidad de *puchhka qamayux*, dicho en quechua, o *qapu qamani*, en aymara, quienes se encargan de la hilatura. Estas personas están capacitadas para comprender el campo de fuerza involucrado, desde la manipulación de la rueca hasta la transformación de la fibra en hilo. Su habilidad reside en entender el giro del instrumento y cuidar de sus dedos para lograr un hilo de calidad. En esta interacción entre la fibra, la rueca y la persona, estos especialistas se comunican entre sí como si fueran seres vivos. Por ejemplo, los *phuchhkax* son especialistas en una amplia variedad de hilos,

desde el texturado y grueso hasta finos y extra finos, cada uno con diferentes niveles de torsión y características.

Sami qamayux o *Sami qamani* es el experto en tintes naturales y tintorería, tanto para fibras como para hilos. Esta persona se dedica a obtener colores a partir de plantas y minerales, buscando una armonía entre ambos elementos. En muchos casos, estos tintoreros conocen las diversas técnicas regionales para obtener colores y comprenden las demandas específicas de las comunidades. Se valen de una variedad de colores para teñir según las necesidades, apoyándose en su comprensión del desarrollo y crecimiento de las plantas, así como en la extracción de colores mediante mordentado con minerales. Al combinar plantas y minerales, es posible obtener una amplia gama de colores que van desde la primera hasta la cuarta inmersión del agua, lo que se traduce, en nuestra rica paleta de colores *sami*.

Gracias a estos tintes, se obtienen hilos teñidos que luego pasan a la especialidad de torsión, conocida como *k´anthi qamani* o *k´antha qamayux* en aymara y quechua. Estos especialistas se dedican a la torsión del hilo, ofreciendo diversas torsiones según la estructura deseada del tejido, ya sea medio, fuerte o ligero. La torsión requerida depende de la finura del hilo, siendo más exigente para hilos finos y menos para hilos gruesos.

A continuación, está el especialista más crucial, el *away qamayux* o *sawu qamani*, es decir, el tejedor o tejedora. Esta persona domina el formato del textil, que puede ser rectangular, vertical, cuadrado o incluso cónico, dependiendo del tipo de tejido que se realice en la comunidad. Estos expertos en tejido emplean diversas técnicas, como contar matemáticamente los hilos pares e impares, lo que les permite crear patrones y texturas para componer una iconografía. Para ellos, la iconografía no es tan relevante como la composición matemática que da ritmo y textura al tejido. Gracias a estas texturas, planifican el color y obtienen una mayor claridad en las formas del tejido, lo que les permite jugar creativamente con la textura.

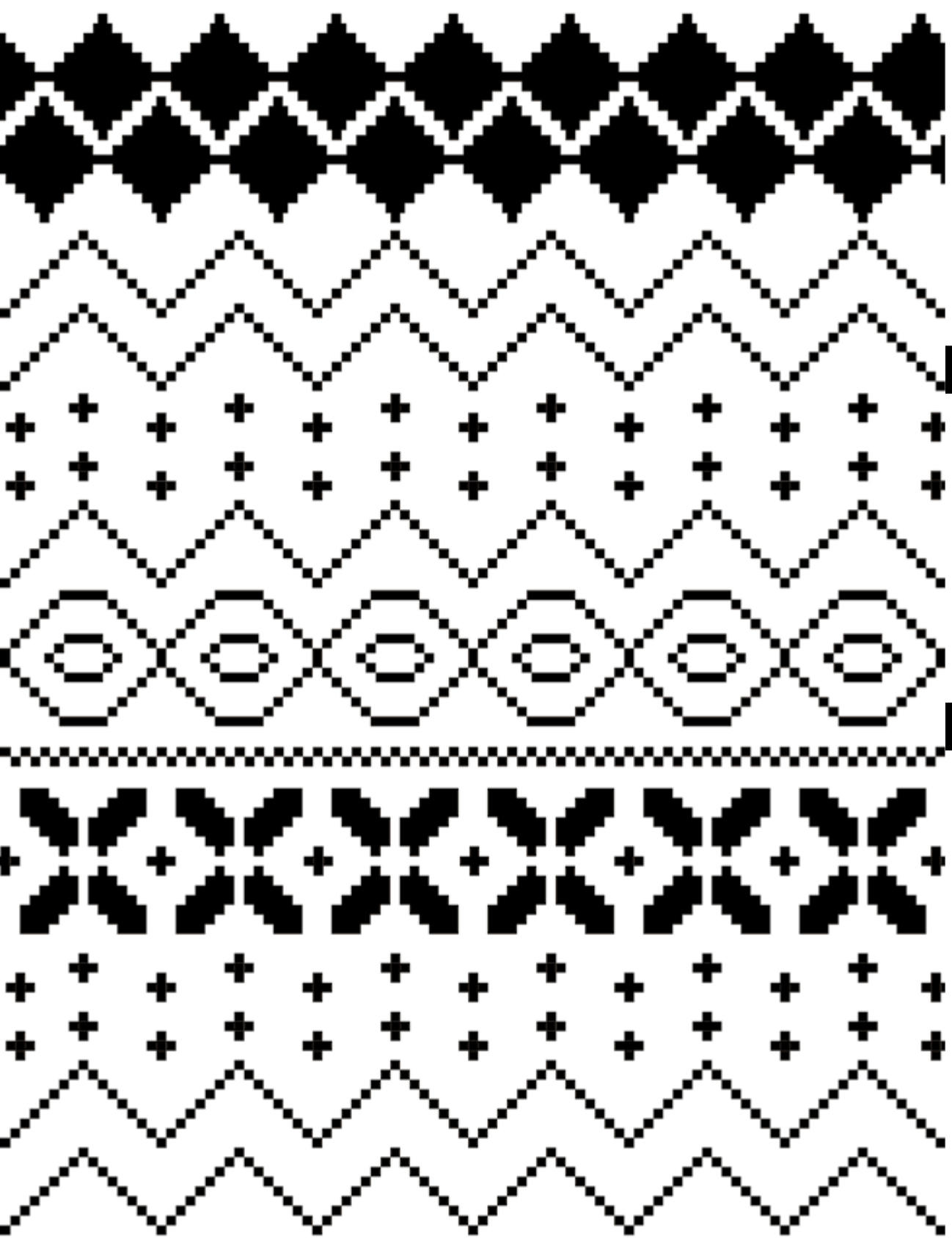
Los Isi qamani o p´acha qamayux son responsables de la distribución de las prendas de tejido, clasificándolas según sus cualidades: finos, extra finos, rústicos o tejidos simples y complejos. Anteriormente, esta distribución se realizaba mediante intercambios, pero en la actualidad se vende a través de

comerciantes y vendedores. Gracias a todas estas especialidades en los procesos, se destacan diferentes artistas: aquellos que hacen la crianza de las fibras, las que seleccionan las fibras, los que hilan las fibras, los que tintorean los hilos, quienes realizan la torcedura del hilo, los tejedores y los distribuidores, quienes deben saber cómo exhibir las prendas.

Desde un punto de vista amplio, resulta interesante notar que no se nos limita a una jerarquía artística basada en especialidades particulares, sino que se reconoce a maestras y maestros gracias al despliegue de estas diversas especialidades que intervienen en diferentes momentos del proceso creativo.

Acción creativa en el arte

Cuando hablamos de arte como acción creativa, vemos que esta diversidad se manifiesta a través de las manos, los ojos, los pies, las texturas, el paladar, el olfato, el lenguaje del cuerpo, los sonidos que emite el hacer y más. Todos, desde esta perspectiva dinámica del arte, son artistas en su propia forma. No se establece una jerarquía basada en las diferentes especialidades, lo cual evita la distinción entre artesanos y artistas. Esta estructuración y separación de especialidades abre un campo de respeto mutuo, reconociendo que todos los que crean son artistas de alguna manera. En consecuencia no se devalúa a nadie llamándolo simplemente artesano. Son artistas que trabajan con diversas herramientas y medios, desde manos y pies hasta el habla y el pensamiento. En nuestra visión, el acto de crear es parte inherente del ser artista.



LAS TELAS
TIERRA

El tejido resistencia

María Garrido
Patricia Quinteros
Catalina Guitián
Soledad Palacios
Carmen Costilla

Las telas tierra
Textil de referencia
Tipología: sweater
Técnica: dos agujas
Materiales: fibra de llama y tintes artificiales
Iconografía: kenkos, flores estrellas, ojos de perdiz y ojos de agua
Autoría: Tejedores Andinos

Mientras escribimos este texto buscamos 'Quilmes' para abrir una ventana más al relato de las tejedoras y a las notas tomadas durante el viaje y nos sorprendemos de la insistencia, en el tiempo que sea, por el medio que sea, de hacer desaparecer a dicho pueblo. Es ahora wikipedia quien señala: desaparición cerca de 1800.

Andrei Fernández y Alejandra Mizrahi, "Diálogo Textil"[1]

Las palabras que siguen son extractos de una conversación que compartimos María Garrido, Patricia Quinteros, Soledad Palacios, Andrei Fernández, Alejandra Mizrahi y María Gabriela Cisterna en marzo del año 2024 durante una visita al grupo de Tejedoras de Quilmes. En la mañana del 12 de marzo hablamos sobre el tejido y los textiles, sobre el deseo de tejer y aprender a tejer, sobre las cosas que se pierden y las que se han mantenido y sobre el Pueblo de Quilmes.

Nos juntamos a tejer porque es más lindo estar sentadas conversando, tejiendo. Es como una recreación, porque todos los días estamos en la casa. Para tejer así, una se sienta entre dos, tres y ya vamos a tejer, nos dedicamos a eso. Si estás sola en la casa, tejes un poco, dejas ahí y te vas a hacer otra cosa. Pero si estás con otra persona hay una especie de obligación de sentarse a tejer. Ahí tejés, conversás, contás experiencias, te acordás de cómo tejían los abuelos. Una persona sabe un tejido, otra persona sabe otro, un punto o una forma. Ahí se hace una unión.

Quilmes es un pueblo originario que tiene ya muchos años y que luchó contra el español. Los españoles vinieron y quisieron llevarse a todos los pobladores, a los indios como les llamaban, por las riquezas que tenían en metal, oro y vasijas.

[1] La cita pertenece a "Diálogo textil" en este mismo libro. También se puede consultar en "El dechado como ecología de gestos y saberes" de Alejandra Mizrahi (2024, inédito).

Por eso quisieron hacerlos desaparecer a los nativos, pero no pudieron porque igual seguimos acá. Entonces la historia de Quilmes es de mucha lucha. Siempre vivimos luchando, a veces contra foráneos que vienen y a veces entre nosotros mismos, como ahora, que estamos en la lucha por la Ciudad Sagrada.

Quilmes está dividido en catorce Bases, Quilmes Bajo, Quilmes Centro, El Paso, Los Chañares, El Carmen, Rincón de Quilmes, Las Cañas, El Bañado, Anjuana, Talapazo, El Pichao, Colalao del Valle, El Arbolar y Anchillos. En la jurisdicción de Colalao del Valle son catorce Comunidades, cada una con delegados que las representan. Juntas integran el Pueblo Quilmes. Aún hoy hay gente que cuando llega, de otros países e incluso de la misma Argentina, dice: "¿pero qué hay gente en Quilmes? ¿Vive alguien?" Sí, hay pueblo. Un pueblo con mucha gente. Muchos dicen que se murieron, que no quedó ninguno, pero si vamos más a la montaña, ahí están los verdaderos rasgos. No hace falta que alguien diga "yo soy indio", si con solo mirarle la cara, uno está mirando un indio. Entonces no se puede decir "se ha perdido", "ya no existe". Sí, hay una mezcla, la mezcla del español. Pero creo que hubo muchas mujeres indias apoderadas por los gringos que las hicieron sus mujeres. Y es por eso que quedaron esos rasgos.

"La historia oficial nos enseña que, a partir del destierro de 1666, no quedaron pueblos indígenas en nuestro valle y que los Quilmes desaparecieron en Buenos Aires. Sin embargo, la verdadera historia es otra: nuestros antepasados nunca dejaron de existir."[2]

María Garrido

Acá lo que se hace mucho también son todos los dibujos rupestres de los indios. También lo representamos con los caminos, los zig-zag que hacemos, los cerros, los animales, etc. Quilmes produce. Hay muchos artesanos. Hay cesteros de poleo. Somos muy ricos en eso. A veces los chicos no le prestan atención, pero hay mucha gente grande que ya no puede, se están acabando.

Si los Quilmes se hubieran muerto, no estaríamos haciendo los tejidos que hacía la gente de antes o comiendo las comidas

[2] AA.VV. (2010) "La otra historia", en *Los Quilmes contamos nuestra historia*, Tucumán, Comunidad India Quilmes, 17. Esta publicación realizada por la Comunidad India de Quilmes cuenta la historia de su pueblo narrada por ellos mismos. Frente a una historia canónica, occidental y hegemónica que se esfuerza por declarar su extinción, ellos afirman: "Podemos decir, entonces, que nuestra identidad no está perdida: la vivimos cada día."

que comían antes. Yo tengo un rastreo de mi ascendencia hasta una tatarabuela. Entonces ella era de acá. Claro porque sacando cuentas, tiene más de 500 años de existencia Quilmes.

Los Quilmes hacían tejidos en telares de horcones[3]. No eran como los de ahora, eran fijos. Enterraban cuatro horcones, luego lo armaban con los palitos y tejían. Después había otro telar de ponchos en el piso. Clavaban cuatro estacas y ahí se sentaban. Tejían en esos telarcitos chiquititos en el piso.

A mí me gusta que la gente haga las cosas, para la casa y para progresar. Yo trabajaba en Calilla haciendo dulces. Cierto día, había fiesta en El Bañado, entonces bajamos con mis hijos caminando. Me puse a mirar un árbol casi seco que había en el lugar y le digo a mi marido, Jesús, "mirá de lindo que está este árbol aquí, está lindo para venir a hacer una artesanía para que vendamos". Él trabajaba con los palitos y a mí siempre me gustaba tejer. Después hubo un proyecto de artesanos en el que iban a entregar materiales para levantar un pequeño taller para vender. "Lo hagamos ahí", le dije al cacique y le pedí que me dé un pedazo de tierra para ir a hacer las artesanías. Me dijo que sí. Fuimos a ver a los vecinos, Don Jesús Costilla y Doña Sixta. Don Jesús nos dijo que no había problema, "así tengo un vecino más". También Doña Sixta, que era una mujer mayor, estuvo de acuerdo. Después mi abuela me dijo que ese lugar nos pertenecía porque su papá se había criado ahí, más al fondo porque el río iba más allá. Había un mortero en un árbol donde mi bisabuelo molía el maíz. "No tenés por qué andar pidiendo si ese es territorio nuestro", me dijo. Luego el cacique me hizo los papeles y empezamos a construir con adobe la piecita en la que tenemos el negocio. Tiempo después sacamos un crédito de la Alumbrera para continuar con la obra, la cocina y la pieza.

Me gusta que aprenda la gente, que se capacite. Había una maestra en Amaicha que enseñaba tejidos, se llamaba María Chaile. También puedo nombrar a la profesora Ernestina, la hermana de Ángela Balderrama, que también enseñaba en la escuela.

Mi abuela tejía, hacía frazadas con rosas y claveles en hilo negro y rojo. Yo no aprendí con ella, porque después se le había roto el telar y ya no tejió más. Ella se relacionaba tanto con la cultura,

[3] Es un telar de patio, telar plantado en la tierra. Consiste en cuatro cañas, dos lizos, y un peine. Estos lizos están asidos de una simple cuerda que va a parar a dos marchas que juegan en los pies. La tela está asegurada en una estaca y abierta por medio de una varita.

como con la religión; con nuestros ancestros que tejían, que hacían sus prendas e hilaban la lana de la llama y del guanaco. Todavía hay guanacos y vicuñas más para arriba de los cerros, cerca de las cumbres. El otro día vino uno de esos animales salvajes para mi casa. Pienso que alguien la ha corrido, un león quizás. Pero como hay gente a la que no le importa la naturaleza, la pillaron, la carnearon y la comieron. Todo bicho que ven que camina, lo pillan para la parrilla. Le digo "por qué la pillaron, la hubiesen encerrado en la finca", porque son animales ariscos, pero estando en una finca, en un cerco, viendo gente que anda y no les hace nada se va a empezar a amansar.

Mi bisabuela también hacía tejidos pero como las generaciones van pasando, a una a veces ya no se le inculcan estos saberes. El tejido nos enseña mucho de nuestra cultura. Una va descubriendo muchas cosas. Por eso le dije a la comunidad que ya no iba a ser más delegada de base aunque sí me gustaría trabajar con todos los artesanos. Mi idea es armar un grupo de todos los artesanos de la comunidad para que la gente sepa que existen porque lamentablemente esta información no se difunde. En cambio, sí entran muchas artesanías de otras partes y no las nuestras. Por eso es necesario que se haga un registro y se busque ayuda para potenciar la actividad. Hay muchos artesanos que a veces se dedican a hacer otra cosa porque no se venden sus productos. Entonces, por ejemplo, yo hago muchos tejidos, pero si no lo difundo, se van a llenar de polillas y terminar en nada.

Tenemos mucho poleo y los artesanos en poleo ya casi no hay. Estaba Don Jesús, que ya se fue y queda Leodan Casimiro. Ahora hay otros chicos también. Yo les digo que tienen que seguir trabajando con el poleo porque es un trabajo que consiste en ir al campo y recogerlo. No cuesta nada, una se sienta a la sombra, se pone a trabajar, hace las piezas y después las vende. Le digo al chico joven, Hernán Yapura, que incluso él puede hacer bastante cantidad, irse a las ferias, conocer lugares y gente, tener otra experiencia. No es lo mismo que estar trabajando para un patrón. Creo que a los tejidos de Don Jesús los vendieron y no quedó nada. Estaba sentadito, hasta antes de morir, haciendo porque le habían hecho un pedido de canastos. Se levantaba cuando estaba aclarando el día y tejía canastos. Ya la vista no le ayudaba mucho.

Soledad Palacios y Patricia Quinteros

SP: En los años que está María con los talleres, un día me animé, dije "me voy a ver qué hacen las chicas". Venía una profesora de tejido, me gustó y ahí empecé yo. Mi mamá también me contaba sobre el tema pero entonces yo no le prestaba atención. No sé bien todavía, pero estoy aprendiendo. En la casa tengo mi telar chiquito, me hice un cubrecama toda de puchitos de hilo y aprendí en la casa de María.

Cuando una se pone a tejer se relaja. A la vez que una va tejiendo, se pone a entreverar un poco de hilo y, cuando termina, se da cuenta de que es una obra, una parte de una que deja ahí. Un día hice el tejido de un tapiz. Tenía un montón de hilos chiquitos y me puse a tejer en un bastidorcito. Después de hacer un montón de firuletes, cuando lo terminé de hacer había como ríos de agua y una parte era como palos, como si fuese un algarrobo, en otra parte era como si le diera el sol. Lo hice así, no lo diseñé, simplemente lo fui armando con los pedacitos de hilo. Así se descubre. Y otra cuestión es que una puede hacer los tejidos que hicieron nuestros abuelos, una va preguntando cómo se hacía un rombo, un ojo de perdiz, un barracán. Al barracán, por ejemplo, lo tejían antes las abuelas para hacer la ropa, como los pantalones. Hilaban la lana de las ovejas y la hilaban re finita y con eso hacían la tela que le cortaban para los pantalones y los sacos de los hombres. Muy poco ya se hace esa tela.

PQ: Armaron la carpeta con lo que las profesoras les iban enseñando sobre las lanas y los teñidos con las mismas plantas locales. Por mi parte, me quedaba admirada de que a veces una a esa planta la barría, la quemaba, la tiraba, pero había sabido ser algo tan lindo. Teñíamos de nogal, del algarrobo blanco y negro. Con cada hilito que veía, alzaba y así la armé a la carpeta. La tengo a la carpeta completa y escrito para qué se usaba tal planta junto al hilo teñido. Eso lo aprendí con la profe Ernestina.

Catalina Guitián

Doña Catita es Maestra y referente en el grupo de Tejedoras de Quilmes. Vive en El Arbolar y desde allí va a la casa de María para participar de las reuniones. Enérgica, se desplaza caminando. Su avidez por aprender y el gusto por enseñar, hacen que participe de todas las reuniones de tejedoras que puede.

Me llamo Catalina Mariana Guitián y vivo en El Arbolar que es jurisdicción de Colalao del Valle, departamento de Tafí del Valle, provincia de Tucumán. Soy madre de familia, tengo mis hijos, ya grandes todos, mi esposo todavía y cuido mis animales, que son las cabras y me dedico a mis tejidos. Eso lo venía haciendo desde muy niña. Cuando iba a la escuela tenía mi trabajo manual y siempre llevaba tejido, hilado, esas cosas.

Pongo los dos hilos de uno y pongo de dos, tuerzo y después hago las madejas e hilo. Lavo, los tiño con vegetales y yuyos del campo, flores, raíces y cuando están teñidos, los enjuago bien y los pongo a secar y después voy tejiendo, urdiendo las telas y tejiendo.

A los 14 años puse mi telar plantado y tejí mis alforjas y después comencé con los ponchos, con los cubrecamas, todo tejido a pala y después los flecos para hacer los ponchos y así. Con eso, con los trabajos esos, crié a mis hijos. Ahora ya todos son grandes y yo me dedico a veces a los encuentros de tejido, pero, también, todas las veces que había algún curso de tejido, yo me iba al curso de tejido. Cada vez más, cada vez más. Pero esto viene de hace años de mi abuelo, de mi madre, ella tejía mucho y ahí yo aprendí, viéndola, porque ella no nos enseñaba. No, no me enseñaba. Ella, cuando nosotros nos arrimábamos al telar, nos corría de ahí porque decía que no teníamos que estar mirando. A veces también hemos aprendido en los cerros. Con un sobrino cuidábamos las haciendas y no teníamos mucho para comer. No conocíamos entonces azúcar, no teníamos. Después nosotros hemos empezado a hilar, también torcida para hacer sogas, hondas. Con eso hacíamos trueque. Cambiábamos por harina cocida o por azúcar, por harina para hacer pan y así teníamos. Bueno, por eso digo que es una necesidad que ahí nos llevó a aprender todo.

Yo miraba (cuando veía a mi mamá tejer en el telar) cómo hacía ella los diseños de las frazadas porque ella trabajaba mucho frazadas y le miraba cómo urdía. Después nosotros en el campo con la hacienda empezábamos a urdir con los palos y ya ahí empezábamos a tejer. Ahí nomás hemos aprendido nosotros. Y de teñido también porque en el campo hay muchos yuyos y nosotros inventábamos todo. Molíamos, los hacíamos hervir y hacíamos

cosas pequeñitas y echamos la madejita de hilo y se teñían. Con eso hacíamos nuestra ropa, los sacos, los pulóveres. Y bueno, así seguimos hasta hoy. Ahora me dedico a andar en los encuentros donde conozco nuevas técnicas y algunas que ya las sé. Para mí es importante aprender otras técnicas porque uno cada día aprende de cosas. Nunca ocupa lugar el saber, así que así.

Lo que más me gusta hacer es telar, urdido, enlizado y tejer telar plantado. Tengo revistas, de ahí ya saco, sino de mi mente. Cosas de telares, de la mente de una.

No pienso en ninguna otra cosa, es una diversión que tengo con los tejidos, porque es como la matemática que uno suma, resta, multiplica, divide con los hilos. Mi mamá murió a los 97 años y todavía tejía.

Me gusta ir a los encuentros. Al Encuentro de Tejedoras de Amaicha del Valle vengo hace más o menos trece años. Me gusta porque una ya intercambia tejidos, conocimientos de otras personas, nos conocemos, a veces ya somos conocidas de hace tiempo. El tejido es una alegría para una, se olvida de todas las cosas malas.

Desde El Arbolar, camino 7 kilómetros para venir a la escuelita rural. Hay una profesora que enseña y yo voy a veces, no todos los días, porque ella enseña tres días a la semana y yo un día a la semana voy. Entonces ahí compartimos con los chicos, tomamos la merienda y después me voy yo. Ayudo ahí a algunos chicos que no pueden entender algo, les ayudo a hacer, les enseño a tejer. Enseñar a tejer a los niños es muy fácil porque los chicos aprenden mucho más rápido que una persona mayor. Una persona mayor si es que ya sabe tejer, sí va a seguir. Pero el que no sabe tejer, demora. Siempre les enseño despacito, tomándose la mano, como un niño y así aprenden.

Yo quiero que Dios me sepa dar vida para seguir con esto, tejiendo o enseñando al que quiera aprender. Y después que una sabe técnicas de teñido, que eso no se pierda y que la juventud también quiera aprender para que, así, ya quede con los demás.

El tejido archivo

Milagros Álvarez Colodrero

textil – texto – texere – techné

El tejido es una de las primeras creaciones de la humanidad, acompaña nuestras andanzas desde los orígenes. ¿Será que todos venimos de un tejido y que nuestra primera inhalación está ligada al corte de un cordón que nos deja en el cuerpo como marca un nudo? Sabemos que, por la naturaleza de sus materiales, la mayor parte de los textiles prehistóricos y antiguos se desintegraron con el tiempo, como pasa con nuestros cuerpos. Por cuestiones climáticas y locaciones específicas, solo se conservaron aquellos generalmente destinados a acompañar la muerte o el tránsito a otra vida.

¿Qué contarán de nuestro tiempo esas materialidades que no se desintegran? ¿Cómo serán interpretadas? ¿Dónde y cómo se conservarán esos tejidos que entre símbolos, técnicas y materiales continúan narrando la historia desde su raíz?

Nacemos y morimos envueltos en textiles, desde hace miles y miles de años el textil acompaña cada uno de nuestros días de diversas e incontables formas. Una sucesión de gestos que derivaron en artefactos y tecnologías que devinieron máquinas, fábricas e industrias van marcando acontecimientos históricos trascendentales desde la edad de piedra hasta la actualidad.

En la región andina el inicio y el final de la vida se anudan con un hilo lloqui[1]. En la mitología griega tres hilanderas van hilando,

[1] Lloqui o lloque en quechua significa izquierda y asi se denomina al hilo compuesto por dos hebras de color blanco y negro natural, hiladas a la izquierda y torcidas a la derecha. Es un hilo con diferentes virtudes como la protección y la sanación.

tendiendo y cortando con hilo blanco, oro y negro el destino de los mortales. Una leyenda de origen del pueblo Wichí, cuenta que en el principio las mujeres eran estrellas que bajaban cada noche a la tierra por un hilo de chaguar. Nuestro lenguaje cotidiano se sirve de metáforas textiles para hablar de diferentes acontecimientos de la vida. En muchos rincones del mundo el tejido sigue siendo esa segunda piel con la que tejedoras y tejedores visten y narran el tiempo y el espacio en el que viven. Texto y textil comparten la misma raíz, *texere*, que viene de tejer, trenzar, entrelazar y dar cuenta de que el tejido no es solo un cobijo, un contenedor o un abrigo sino también una forma de enlazar sentidos y de mantener un relato cultural vivo.

El textil contiene en sí mismo la historia de la humanidad. Una historia que se va construyendo colectiva y acumulativamente. Los rastros arqueológicos nos van contando sobre esa historia: las huellas de alguna red o tejido grabadas en piedras o cerámicas; las diferentes herramientas, tanto aquellas utilizadas para el tejido como las que existieron gracias al cordón o al hilo[2]; las técnicas empleadas (esos procesos entre arte, oficio y tecnología que aporta un *saber hacer* como parte del proceso evolutivo). El vínculo entre humanos, entorno, plantas y animales trajo como consecuencia las materialidades y colores que hallamos en los tejidos de antiguas culturas aún vivas y en aquellos que no sobrevivieron al paso de los años. Y, sin embargo, dejaron hilachas microscópicas desperdigadas como señuelos que serían encontrados, con el tiempo, en excavaciones arqueológicas donde cada hilo contaría una historia, tendería un puente para dialogar con el pasado y aprender de otras culturas en las que un par de manos tejieron, y aún tejen, contando acerca de un pueblo o de toda una civilización.

La historia de la humanidad se escribe, se narra, se pinta y también se teje.

De la urgencia de abrigo y refugio a la necesidad de un espacio narrativo. De los cueros de los animales cosidos con alguna

[2] En la llamada edad de piedra ya existía el cordón hilado que posibilitó la hechura de las herramientas que dieron nombre a esa era. Los hilos se desintegraron y en los primeros hallazgos arqueológicos sólo encontraron las piedras. Los restos de los cordones fueron hallados muchísimos años más tarde en nuevas excavaciones, residuos microscópicos que completaron la historia. En su libro *El tejido de la civilización* (2021), Virginia Postrel se pregunta qué hubiera pasado si se hubieran hallado, junto a las piedras, el cordón que las amarraba para convertirlas en herramientas. ¿Se hubiera llamado la edad del hilo o el cordel?

aguja rudimentaria y tendones para formar una segunda piel de abrigo, a las fibras torcidas a mano que devinieron cuerda y luego nudo y luego cesta, estera y tejido. Los textos sagrados, los quipus, los símbolos, los mantos funerarios, los sacos de carga, las tiendas nómadas, sus paredes y alfombras tejidas. Las velas de los barcos de todos los tiempos, las bolsas de carga, las redes de pesca. La ruta de la seda, los lenguajes secretos, las guerras por el rojo y el índigo, las fábricas quemadas, los talleres clandestinos, las denuncias políticas hechas en tela, puntada e hilo, las toneladas de ropa que circulan cada día... y ese rebozo tejido a mano que pulsa por permanecer vivo y nos cobija y abraza mientras nacemos, vivimos y morimos.

¿Dónde comienza un tejido?

En el comienzo un hilo, un hilo que no se hizo a sí mismo, sino que nació como efecto de esa crianza mutua entre ser humano, entorno, plantas y animales. Un hilo que no fue hecho al azar ni por una sola persona, sino que es hijo de un largo proceso acumulativo, de tiempo, de observación, de pensamiento colectivo, de prueba y error, de memoria táctil, civilizatoria, visual, natural, celular. Todo un crisol de acontecimientos del que devino el torcelado de hebras vegetales que, uniéndose de a pares y enlazándose como hélices de ADN, dieron el cordón y la soga, abriendo infinitas posibilidades para el ser humano en este mundo.

¿Pero dónde comienza un tejido?

La pregunta siempre guía y el tejido va dando sus respuestas.

Tejer es de alguna forma entablar un diálogo silencioso con el universo. Es disponerse a observar el interior de las cosas. Es generar una estructura de pensamiento, un anclaje con el presente y un encuentro con el pasado desde donde caminar hacia el futuro. Es crear un puente de ida y vuelta que propicia el vínculo con otredades (visibles e invisibles), con diversos territorios y profundas geografías. Es entrar en diálogo con otros a través de las manos.

Formamos parte de una extensa cadena. Una coreografía de gestos primarios nos guía y nos lo recuerda. Una memoria nos

habita: es la continuidad de ese gesto de miles y miles de años en búsqueda de la supervivencia en este mundo; es la transmisión de esa experiencia; es, finalmente, la estructura textil en sí misma habitándonos.

Nuestra piel es un extenso tejido desde el cual nuestras manos recuerdan. Cuando nos disponemos a observar, el esqueleto de las hojas secas que sueltan su cáscara durante el otoño nos revelan un cruce de filamentos que se asemeja a un hermoso encaje antiguo, la araña teje su tela, las cortezas contienen su trama, los pájaros suelen tejer sus nidos, el micelio, esa parte oculta de los hongos, es una red de cientos de kilómetros que se forma con filamentos como finos hilos bajo nuestros pies.

El tejido se nos presenta como la materia tangible y sensible del extenso y diverso entramado social y cultural al que todos pertenecemos. Una materia sensible que manifiesta la milenaria interexistencia entre todo lo que habita en este mundo y fuera de él. Cielo, tierra y más abajo entre lo oscuro y húmedo, donde crecen las raíces, un lugar que no se ve, pero contiene una vida que nos sostiene. Como esos cuatro palos que sostienen los hilos en una estructura simple llamada TELAR[3]. Arriba- abajo, cielo - tierra, subir y bajar, y en el centro, entre lo visible y lo invisible, entre los hilos de la urdimbre, el lugar de la trama: ese lugar donde sucede la vida.

De abajo hacia arriba el tejido crece, el tiempo se enrolla. ¿Cuánta información puede contener un tejido? Entre capas geográficas, sociales, visuales, textiles, lingüísticas, vinculares, numéricas, textuales, sonoras, geológicas, sensoriales y personales el tejido se revela. ¿Cuántas capas tenemos que traspasar para entenderlo?

El tejido es un territorio universal, es ese micelio que nos une y sostiene. Es una corporalidad viva que da cuenta de otros territorios, de otros tiempos y espacios, de otras gentes que pastorean, hilan y tejen a lo largo

[3] En diferentes culturas del mundo las tejedoras denominan al palo o rodillo superior del telar que sostiene los hilos de la urdimbre, cielo y, al inferior, tierra.

y ancho del mundo, plasmando desde lugares colectivos una experiencia subjetiva. En él y, a través de él, se hacen posible diferentes formas de unión, de encuentros de mundos, de culturas, de personas, de tejedoras de aquí y de allá, del campo y la ciudad. Su naturaleza es de encuentro: urdimbre y trama; humanos, plantas y animales; telar y mundo circundante; tejido y unx mismx; unx mismx y el universo.

Tejer, ver tejer o tocar un tejido, siempre evoca un lugar blando de nuestra memoria: las manos de un ser querido en esa acción primigenia, cíclica, repetitiva; un abrigo de infancia, el cobijo de un hogar, el recuerdo de un paisaje, colores, olores, una textura que se impregna en nuestras manos, una figura que constituye identidad, la calidez de un abrazo, una manta heredada, un ovillo de lana lúdico, redondo, figura que de por sí nos lleva a pensar en el origen.

Las maestras tejedoras suelen ovillar siguiendo un orden al que llaman cadejos, son determinadas vueltas de hilos acomodadas en tal o cual dirección. Parece azar, incluso cuando están ejecutando la acción velozmente con sus manos, pero es toda una ciencia, un orden matemático, intrínseco, natural. Los ovillos quedan hermosos, perfectos, sólidos. Son piezas de arte en sí mismos, óvalos de hilo que ya contienen toda la información. ¿Cómo no ver en el tejido, desde su génesis, una metáfora de la vida?

Un tejido nos habla por su centro, por sus lados y también por sus bordes.

¿Cuántos gestos, pensamientos, recuerdos, emociones, brazadas, relatos, susurros, diálogos y pasos (en el sentido literal del andar de los pies y en el metafórico del proceso) suceden entre los cuerpos humanos y los cuerpos textiles para dar vida a un tejido?

Entre la memoria y la práctica presente, con cada tejido que nace, se sigue tejiendo la historia, otra historia, la de la vida, la de la naturaleza, la de los afectos, los vínculos recíprocos y la crianza mutua con todo aquello que

nos rodea y con todos quienes acompañan y sostienen nuestra práctica en este plano y desde otros planos.

El tejido nace del tiempo. Es un lugar donde habita el tiempo. Un tiempo que nos recuerda el sabernos presentes en un *estar siendo* que se resiste a los tiempos y las formas de la vida capitalista y, también y sobre todo, se resiste al olvido.

Entonces, ¿dónde comienza un tejido?

Es una pregunta con infinitas respuestas y todas conviven superpuestas, encapadas, solapadas, enlazadas unas con otras: ¿por el territorio?, ¿por el hilo?, ¿por el color?, ¿por el paisaje?, ¿por la imaginación?, ¿por la necesidad?, ¿por el deseo?... preguntas, respuestas y pensamientos fragmentados que abren posibles y diversos caminos que se unen en la creación de un tejido en donde confluyen y se revelan todas las respuestas, de a poco, de a capas, siempre que podamos mirar más allá de lo visible, de lo tangible.

El tejido jardín

Fernanda Villagra Serra
Nancy Gutiérrez
Mónica Chávez

Así se tejen las historias

Los relatos, las vivencias, las conversaciones entre madres e hijas entraman historias que pueden ser contadas como textos tejidos. Estos textos tejidos avivan una pasión transmitida por medio de un poema que trasluce una forma de pensar el mundo en comunidad o puede, quizás, ser el motor de reencuentro con la historia de una madre tejedora que toma relevancia y el deseo de una hija de registrar en su adultez ese recorrido tejido de su linaje matriarcal o, también, despertar el asombro de una niña escuchando a su mamá contar con orgullo y gratitud su diario hilar.

Sí podemos decir, esta vez, que *así se tejen las historias*, o al menos estas tres.

[1] Guaca o huaca es una palabra quechua que hace referencia a un lugar sagrado o ceremonial, vinculado a los Incas.

Quiero tejer un jardín

Fernanda Villagra Serra

Quiero escribir un sendero, más bien quiero entramar un terreno, quizás arenoso, quizás airado y compostado. Quiero tejer un jardín, un jardín de gente nueva para mí. Preparo mis semillas que tan celosamente alguna vez cuidé, que recibí como legado de mi mamá, mi abuela, mi bisabuela, y que son como mi guaca[1]. Reviso los granos que me han sembrado quienes ya supieron hablar hilando, relatar cosiendo y susurrar tejiendo. Preparo el bolso con las historias urdidas que he ido contando y se entraman con las que otras mujeres me contaron a mí. Hago sonar mi tesoro de semillitas pa' mi tierra y voy sintiendo dentro que es momento de compartirlas en otro suelo. Reviso las que estén intactas, son infinitas las que podrían brotar y confiada me aventuro al encuentro.

Una mesa dispuesta nos invita a brindar nuestro alimento y, entre miradas y voces, comenzamos a desenrollar lo que es nuestra siembra. A veces son colchas, rebozos, caminos, mantas, bordes y otras veces solo historias para contar. Todo es una nueva tierra fértil y esas vivencias de cada una que dieron forma, se vuelven cántaro para regar los granos que cada cual trajo para convidar. Sentimos que nuestras manos van labrando esta tierra nueva, que hendemos juntas el surco y armamos zig zags, *q'enqos*[2] y hasta flores van creciendo. Afuera y adentro. Tendemos caminos de hilos compartidos y comenzamos a sembrar algo que no sabemos pero intuimos que nos dará alimento al alma y nutrirá a todas.

Ya se hidrataron las semillas propias y, viento de por medio, se esparcieron entre las otras. El aliento del relato va oxigenando el terreno tejido para dejar vislumbrar unos brotecitos que primero nos generan un cosquilleo adentro de nosotras. Ese brote se llama deseo. Y ese deseo de crecer nos invita a unirnos para expandirnos. Cada una ha fertilizado sus conocimientos con los de las demás y, entre todas, hemos echado unas raíces que, sin darnos cuenta, se han anudado o se han *Randado* por impulso de atar. Ahora queremos ver brotar jardines compartidos porque el

[2] Palabra quechua que refiere a una sinuosidad. También puede figurar bajo su forma castellanizada, *kenkos*.

convide ha sido frondoso, abundante y confiamos en la cosecha. El convide queremos que siempre se repita y aceptamos que la unión se logra con esa gota salada derramada desde el alma que sale por nuestros ojos para amalgamar.

Hemos sembrado un gran vergel que nos rodea. Hemos regado nuestras mentes con historias nuevas que leemos en los tejidos de las compañeras y abrazamos esto que estamos queriendo cuidar para hacerlo crecer.

De herencias que tejen siembra

En los relatos de las mujeres que vivimos en, entre, con y desde los textiles anudamos los puntos para lograr esa red-encuentro con el legado de estirpe matrilineal. En algún momento, las semillas que las madres siembran en sus hijas, nosotras, las nuestras, comienzan a brotar y constelar jardines expandidos. Allí la honra, la gratitud y el reconocimiento fertilizan y enraízan esta herencia amorosa y pasional que, como una guaca, atesora saberes ávidos de ser cuidados y también compartidos. Son una forma de alimento que, como dice Clarissa Pinkola Estés, jamás se deteriora y cuya cantidad aumenta cuanto más se utiliza.

El vergel que cultivamos nos aproxima a extraordinarias teleras como es el caso de Juana y Mónica, maestras del arte de tejer jardines en agrestes suelos. Ellas son parte de este jardín expandido y, a través de sus testimonios textiles y relatados, apreciamos la manera en que dan forma entramada a sus vidas desde las llanuras Santiagueñas monte adentro.

Colores que proporciona el monte[3]

Juana Gutiérrez por Nancy Gutiérrez[4]

Juana es artesana desde muy joven. Teje sus sueños, su vida y su hogar desde el interior de Santiago del Estero, en una localidad llamada Huilla Catina, ubicada a 100 kilómetros de la capital de esta provincia. Es allí donde, en la paz y tranquilidad que solo brinda el campo, se inspira para crear sus diferentes obras con bellos diseños, como caminos de mesa, pies de cama, tapices, alfombras, ponchos, sobrecamas, mantas y ruanas.

Estas artesanías son realizadas con mucha dedicación y, en cada una de ellas, va tejiendo el amor por su arte con fe y esperanza de preservar el valioso legado cultural heredado de su madre y abuela, de quienes aprendió todo lo que sabe. Otras creaciones son diseños propios o también transmitidos por otras artesanas de la zona que realizan diferentes técnicas a las suyas.

Para el teñido de las artesanías algunas veces utiliza anilinas y, otras veces, obtiene las tonalidades a partir de experimentar los secretos que proporciona el monte mediante el uso de plantas como jarilla, palo azul, suncho, aguaribay, savia o a través de cáscara de árboles, hollín, grana, quimil jume, entre otros. Prácticamente todo sirve al momento de teñir y es así que utiliza una infinidad de elementos presentes en la vida diaria como cáscara de cebolla, yerba, jugo, cáscara de granada e, inclusive, influye para las diversas tonalidades que van tomando los tejidos, la época del año en que se realiza la labor, el tipo de recipiente que se emplea (enlozado o aluminio) o el tiempo del teñido dentro del mismo. Todo en pos de crear esos colores prodigiosos que permiten dar encanto y vida a los agrestes paisajes autóctonos.

El tejido artesanal, que utiliza lana criolla o merina como materia prima, se realiza en un telar criollo. Ello implica un largo proceso que incluso lleva meses de dedicación constante, mucho sacrificio y esfuerzo, pero todo sea por mantener firme y viva la llama de la tradición, con el objetivo de transmitir los saberes y conocimientos ancestrales a las nuevas generaciones, así como también su forma de vida ardua pero loable.

[3] Este texto fue escrito con la colaboración de Fernanda Villagra Serra. [4] Nancy es hija de Juana Gutiérrez; cuenta que ahora va aprendiendo y le gusta mucho registrar lo que hace su mamá, es algo que no lo hacía antes, no sabe cuál es la razón, pero ahora sí lo hace.

Travesiando aprendí

Entrevista a Mónica Chávez por Fernanda Villagra Serra

"Mi nombre es Mónica Cristina Chávez. Nací el 13 de agosto de 1981 en la ciudad de Buenos Aires. Soy hija de Beatriz Luna e Ignacio Chávez. Aprendí a hilar a los ocho años, cuando mi mamá dejaba el huso. A los catorce años empecé a tejer. Le hacía los trabajos a la gente que tienen puestos en la ruta, me daban los hilos y yo hacía los trabajos. Nadie me invitó a las ferias ni a nada, yo vendía a veces en la ruta o me cambiaban mis trabajos por mercadería. Tejía para ayudar a mi mamá, para tener para comer. Con mis hermanos tejíamos de noche, con la luz de un mechero que alimentábamos con kerosén. Yo iba a la escuela caminando, diez kilómetros todos los días. Dejaba mi bolsito en la cama y me ponía a tejer. Estoy muy orgullosa de ser artesana, gracias a eso aprendí que se puede seguir adelante y doy gracias a Dios por bendecirme con este arte hermoso."

"Mi familia está compuesta por cinco personas, tres hijos y mi marido". Así comienza su relato Mónica, desde el patio de su casa en un mensaje de voz. Ella teje desde niña. Teje porque le gusta y también porque necesita, "para mantener a mi familia, a mis hijos, para que los pueda mandar a la escuela, para que les dé la comida".

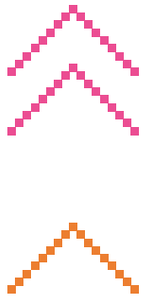
Mónica trabaja en su casita, en su rancho, como le llama, hecho de tierra, aclara. Tiene ahí su telar. Escuchar su voz es transportarse a sus pagos, acompañarla en su forma de hilar desde tempranito, observar con la imaginación sus manos y su cuerpo trabajar. Lo que más le gusta hacer son trabajos en payado[5] pero más se dedica a hacer los otros, como la técnica de indio cordobés, porque se teje más rápido. Con su familia hacen *caminitos*, alfombras, mantas y colchas.

Nos cuenta sobre el uso del color. Dice que prefiere el natural pero siempre le gusta darle esa pizquita, como se dice, de un color vivo que dé esa alegría en la pieza que ella esté trabajando.

[5] El payado es un tipo de tejido, que se hace en telar plantado, en el cual el dibujo se ve solo en una de las caras. Es realizado a partir de una trama suplementada

“Que no sea muy apagadito. El color vivo le da alegría y cosas así al tejido”.

Mónica tiene que ir a buscar a sus niñitos a la escuela y me dice que cuando vuelva va a seguir contándome cómo hace cada paso, como urde, cómo *enliza*[6]. Su hija que la ha escuchado grabando los audios se le acerca para decirle que a la noche va a ayudarla a escribir su historia, su inspiración y todo lo que quiera contar.



[6] “Enlizar es la acción de separar los hilos de la urdimbre del telar atándolos a lizos. Los lizos son palos largos donde se atan los hilos de la urdimbre alternados para alzarlos o hundirlos de modo que se cree un espacio entre ellos denominado calada, a través del cual se pasa el hilo de la trama. Cuantos más lizos hay, mayor es la gama de opciones de dibujo y color que se pueden crear, ya que el orden en que se hallan alzados o hundidos dicta el modo en que los hilos de la urdimbre y de la trama se entrelazan. En un telar de pedales, los lizos están atados a los pedales que quien teje opera con los pies. Esto simplifica el trabajo y permite mayor velocidad para tejer”. Simon Clarke (2011); Diseño Textil, Barcelona, Blume..

El tejido cuerpo

Alejandra Mizrahi
Tatiana Belmonte
Lucila Galíndez

Yo, la Randa[1]

Soy un tejido, una red que une mujeres de diferentes edades y gustos. Así, dedicándome amor y atención, voy haciendo que tengan algo en común. Soy una especie de género no definido, puedo ser arte y artesanía a la vez. Soy Randa.

Las mujeres que me crean se llaman Randeras, tomaron esta identidad grupal hace siglos. Llegué hace mucho tiempo desde Alemania, me trajeron damas que me cargaban en los bordes de sus finos y hermosos vestidos hechos por ellas mismas. En el proceso de colonización las primeras Randeras me llevaron a lo que hoy conocemos como El Cercado. Ellas tejían con sus abuelas, tías, vecinas, suegras, pasaban tardes enteras dándome vida a la sombra de un árbol, rodeadas de cañaverales. Me transmitieron de generación en generación. Llegué al punto en que fueron creándome de maneras distintas, nuevas e innovadoras para la gente y así trataban de venderme para poder subsistir. Soy una forma de economía para ellas, así como ayer, ahora. Soy un calmante. Soy la que las acompaña en sus enfermedades, me tejen aún estando tristes, felices o enojadas.

El hilo, la aguja y la guía es algo que ellas nunca olvidan al salir. Mi creación es en todo momento, me tejen al levantarse, mientras hacen el quehacer de la casa, mientras estudian y trabajan. Me van dando vida con un palito del que mis puntos se van

[1] Escribimos Randa y Randeras con mayúscula inicial para legitimar y dar un lugar significativo al tejido y a sus protagonistas. También porque son nombres propios, tanto de un objeto con alto contenido simbólico, como de quienes lo hacen.

agarrando mientras una aguja enhebrada de un hilo de algodón va pasando por el ojo de un empiezo, en el cual voy creciendo punto por punto o nudo con nudo. Cuando mi hilo se va terminando mis Randeras me yapan con otro, hasta le pusieron nombre a esta forma de unión: “nudo Randero”. Mi cuerpo está hecho de hilo entonces soy muy finita y blandita y, para poder durar muchos años, me ponen una especie de almidón con el que quedo durita para poder vivir más.

Puedo ser muchas cosas, de diferentes formas locas y con tipos de hilos diferentes. A mis Randeras les gusta experimentar conmigo, puedo ser una carpeta, puedo ser un chal, un cuello o una puntilla, pasando por una escarapela, hasta una obra de arte.

Me visto de bordados, son puntos que las Randeras van inventando para no andarme desnuda, me visto mucho de punto lluvia, a algunas les gusta combinarme con panal de abeja y, si están inspiradas, me tapan de esterillas. Ni hablar de las espigas, les encantan porque se parecen a la caña de azúcar, mi cuerpo siempre tiene que llevar arroces y florcitas, ni hablar de los ochitos.

Mis vestidos van variando según la imaginación de estas mujeres, ellas vuelcan todo su ser en mí, hay veces que se levantan viendo por la ventana sus jardines de flores y luego me visten de ellas rellenando mis espacios con zurcidos, dejándome hermosa, inmensa, llena de vida. Admiro su trabajo de darme vida desde un pequeño empiecito hasta un punto final.

Estas mujeres se juntaron para poder hacer que el mundo me conozca, me valore a mí y a partir de mí a ellas por su trabajo. No hay presidente por el que no he pasado, instituciones por las que no haya estado colgada. En el último tiempo pude estar en lujosas galerías de arte y juntarme con otros textiles hermanos. Soy muy feliz con estas mujeres, soy el encaje de sus manos.

Para nosotras

Cuando las Randeras produjeron en el 2023 la última obra del MUMORA (Museo Móvil de la Randa), trabajaron en torno a la corporalidad como continuidad de las obras anteriores que recorrían aspectos configuradores de la identidad: la autobiografía, el legado de las ancestras y el paisaje. En el texto curatorial se podía leer: “Cada una de estas piezas nace del encuentro con la

propia corporalidad – como límite experimentado – pero se construye en diálogo con la de las demás. El deseo aquí puesto en juego remite a la experiencia afectiva de gestos, posturas y movimientos que se tornan significantes en este escenario de la subjetividad común”.

No nos habíamos puesto a pensar en la relación de las autoras/hacedoras de este encaje con sus productos hasta que las vimos reapropiándose del objeto de su trabajo. Lo hacían a través del deseo experimentado de vestir lo que ellas mismas tejían. Y así fueron posicionándose cada una como razón de su obra: “Es la primera vez que tejemos para nosotras”, expresó con contundencia Eugenia Torres mientras guiaba la visita de la muestra de los MUMORA en el MUNT (Museo de la Universidad Nacional de Tucumán).

Estábamos ante una obra que cumplía una de las funciones del arte: subvertir el orden de las cosas. Ya era disruptivo el MUMORA en cuanto a la concepción de Museo y en posicionar a la Randa como arte textil, ya no sólo como artesanía. Ahora, además, tejían para ellas, trastocando la misma organización de la experiencia que deviene del orden social.

Este orden, mediado por instituciones y mercados en los que circulan los bienes simbólicos, pautas socioculturales de consumo construidas en el tiempo y, sobre todo, condiciones de existencia que se imponen por fuera de la voluntad, establece el lugar de las Randeras como artesanas que producen para vender, como fuente de trabajo. Han aprendido de niñas, como ellas siempre dicen, “para ayudar en la casa”. Y, por lo menos en El Cercado, necesitan hacerlo como ingreso a la economía familiar. Sin embargo, pesa tanto o más el deseo de que las jóvenes den continuidad a la genealogía de portadoras de las memorias del oficio artesanal.

La Randa ingresa a estas tierras, entre los siglos XVI y XVII de la mano de la colonia española, en Ibatín[2]. Por testimonios de la época, sabemos que era un producto de lujo[3]. ¿Quiénes la confeccionaban? ¿Quiénes las usaban? “La indumentaria colonial

[2] Sitio de la primera fundación de San Miguel de Tucumán, entre 1565 y 1685, año en la cual, por orden Real, se traslada a su emplazamiento actual. [3] Teresita Garabana (2013); “La Randa: actividad económica de mujeres. Un repaso por su historia”, en Silvina Fenik; Alejandra Mizrahi y Dirk Trotteyn (Comps.); *Randa. Tradición y diseño tucumanos en diálogo*, Tucumán, EDUNT, IDEP, Centro Cultural Eugenio Flavio Virla.

permitió a las damas engalanarse con Randas en profusión [...] en toda prenda que adornara y pudiera dar lucimiento a la habilidad de las niñas de la casa, porque la confección de Randas fue, más que un oficio, labor y distracción de señoras"[4]. La Randa del siglo XVII en Tucumán era producida y consumida por las élites coloniales y, hasta el siglo XVIII, al igual que otros encajes, fue símbolo de estatus y riqueza.

Sin embargo, los estudios acerca del mundo laboral femenino en Tucumán en el siglo XIX revelan un cambio de sujeto. La artesanía textil doméstica en el ámbito rural, entre la que se encontraba la Randa, era uno de los rubros más importantes de exportación. Hacia 1860, el viajero Germán Burmeister observaba que "la confección de pellones, puntillas y Randas elaboradas exclusivamente por mujeres constituían el único sustento de numerosas familias pobres y de 'clase media' de la ciudad y la campaña". Es decir, nos encontramos ahora ante un oficio de sectores populares de la zona de Monteros[5].

El censo de 1895 refleja las transformaciones producidas por la llegada del ferrocarril y el despegue de la agroindustria azucarera en Tucumán. La importación de textiles reconfigura el mercado de las artesanías textiles provinciales. Hay una fuerte caída en el sector y para Monteros se registra una tejedora y nueve randeras, cuyo mercado ahora queda reducido a esta zona. También se advierten cambios en los usos de la Randa, que pasan de estar aplicadas en prendas de vestir en la época de la Colonia, a conformar ornamentos eclesiásticos y, ya a comienzos del siglo XX, comienza a aparecer como accesorio doméstico, en forma de tapetes y centros de mesa[6].

Ana María Toledo nos cuenta que sus tías abuelas Tránsito y Emperatriz Núñez, a fines del siglo XIX y principios del XX, iban hasta el Ingenio Santa Ana a vender Randas: "los ingleses les encargaban y ellas les llevaban [...] iban a caballo hasta el ingenio y volvían con la plata. Se vendía bien"[7].

[**4**] Millán de Palavecino (1948), citada en Garabana (2013). [**5**] María Celia Bravo y Daniel Campi (1995); "La mujer en Tucumán a fines del siglo XIX. Población, trabajo, coacción", en Ana Teruel (Comp.); *Población y trabajo en el noroeste argentino, siglos XVIII y XIX*, San Salvador de Jujuy, UNJU. Citado por Garabana (2013). [**6**] Garabana (2013). [**7**] Lucila Galíndez y Alejandra Mizrahi (2019); "Randera por parte de madre y padre. Testimonio de vida de Ana María Toledo", en Alejandra Mizrahi (Comp.); *Randacerca*, San Miguel de Tucumán, EDUNT.

Cómo transformó al mercado local de la Randa el cierre de once ingenios azucareros en 1966, aún no lo sabemos. Podemos imaginar que, estando en el corazón azucarero de la provincia, las familias de El Cercado – una gran parte conformada por pequeños productores cañeros – se han visto afectadas. La venta de Randa significaría un ingreso fundamental.

Algunos testimonios de las Randeras, son expresión de lo que significa en sus manos "toda una vida de trabajo", según contó Luisa Genoveva Núñez en 2015. La elaboración de este fino encaje se realizaba entre las tareas productivas en la zafra y las de reproducción de la vida diaria, lo que implicaba un enorme sacrificio: "Yo iba al cerco[8], los llevaba a los chicos, pelaba caña, apilaba, cargaba. Los tenía a los chicos debajo de la malhoja[9], les hacía la casita. Yo me bañaba, comía y me iba a trabajar a Monteros como empleada doméstica. Cuando no iba a trabajar a Monteros o en el cerco, ya era con las hortalizas, que lavar, que tener lista la ropa para los chicos para la escuela... Y así la hemos luchado un montón. Es una vida de trabajo. Y la Randa, por ahí una que está renegosa, no sabe qué va a hacer, es como una terapia para una", relata María Magdalena Núñez en 2020.

Sabemos, por relatos de las mayores, que se trabajaba por encargo, que a veces había personas que intermediaban entre las Randeras del campo y los compradores de la ciudad. Pero hacia fines de los 60 aparece una novedad: las ferias de artesanía. Ana María Toledo es quien empieza "a salir" y a recorrer ferias de Córdoba, Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe y Catamarca. Y con ella algunas más, como Rosa Sosa. En la provincia participaban todos los años de la Feria de Artesanía de Monteros y en eventos del Museo Folklórico Provincial. Allí, la posibilidad de mostrar y mostrarse como Randeras les valió el reconocimiento del público y de instituciones culturales.

Sin embargo, hasta hace una década eran pocas las Randeras que viajaban a ferias e iban a las ciudades a dar talleres. Las demás participaban de manera indirecta, ya sea mandando Randas para ser vendidas por sus compañeras o bien tejiendo redes que luego otras bordaban. Esto empezó a cambiar cuando

[**8**] Cerco se refiere al lugar donde está la plantación de caña, cercada para que no entren los animales. Es un área específica donde también se realiza la cosecha. [**9**] La malhoja es el despojo de la caña de azúcar que se utiliza como forraje y, quemada, como abono.

comenzaron a organizarse. Hoy con la Cooperativa y su marca comercializan con autoría, toman pedidos que resuelven colectivamente, la mayoría viaja y participa de todos los eventos donde las invitan, se muestran a través de su página web y de sus redes sociales.

Las Randeras confeccionan finas Randas para vender. Se movilizan, invierten tiempo y recursos en pos de mejorar la comercialización, ponen esfuerzos en ser más visibles. Gestionan. Se vinculan. Trabajan para el grupo.

Por medio de su trabajo cumplen aspiraciones y metas de cada una y de su comunidad. Cada Randa que realizan encierra el trabajo de quien la ha creado, su voluntad, sus movimientos, sus estados internos. Cada Randa materializa un saber ancestral compartido y hace visible un acto creativo, para otros pero también para ellas mismas.

Claudia Aybar nos contó que para ella las Randas que hace "son sus hijas", que a veces hay alguna que tejió en un momento especial y tiene mucho valor para ella y por eso no la quiere vender. Pero la vende. En ese momento su consuelo es pensar que la puede volver a hacer[10].

A esto le llamamos Patrimonio Vivo. A diferencia del objeto Randa que se lleva un comprador, el patrimonio es inalienable cuando pertenece a una comunidad de casi cuarenta guardianas organizadas dispuestas a seguir tejiendo, bordando y transmitiendo a las generaciones venideras los secretos del arte textil.

Sin embargo, permítannos dudar del exceso de uso de categorías como "patrimonio intangible" o "inmaterial" que en ocasiones nos hacen olvidar que cualquier acto humano es, a la vez, material y simbólico. No contemplamos pasivamente el mundo, lo intervenimos prácticamente, lo transformamos transformándonos.

Una vez terminada una Randa, como cualquier obra, interpela a quien la ha creado porque es el objeto de su trabajo. Le devuelve una imagen de sí, de quién es, de su lugar de pertenencia, la confirma en sus capacidades y potencialidades. Si además estas Randas han sido creadas para lucir por las mismas

[**10**] Grupo focal con Randeras en El Cercado, enero 2018.

Randeras, sus propios cuerpos producen un discurso de identidad: ya no sólo acerca de quiénes son, sino de cómo se representan y posicionan dentro del conjunto social.

La obra "Con-texturas Randeras" puso ante ellas un mundo posible, un mundo en el que se relaja la división entre quien crea, produce, y quien consume.

En ese espacio de tramas simbólicas compartidas, hay desigualdades de poder pero también horizontes de posibilidad. La Randa ya no es el objeto de lujo cuyo consumo denota riqueza y status. Este sentido está siendo disputado en la escena del arte, donde tienen lugar otras narrativas de legitimación como la de este colectivo de mujeres rurales organizadas, unidas en una red que las sostiene y proyecta.

Las Randeras ya han comenzado a transitar del 'ser en sí' al ser 'para sí', a través de crear en función de un proyecto estético en el que están incluidas.

Ellas, las Randas

Un artefacto en dos lugares diferentes, en dos sistemas, en dos circuitos. Un tejido en dos espacios de significación distintos, la Randa en el mundo del arte o en el de la artesanía, una experiencia como posible respuesta.

Un artefacto es una manera genérica de mencionar un objeto realizado por alguien que, dependiendo del lugar en el que esté ubicado, va a tener distintas valoraciones, interpretaciones y/o sentidos. La palabra deriva de la conjunción de las palabras latinas arte y factum, algo **"hecho con arte"**.

La cualidad móvil es una propiedad característica del textil. Esto le permite trasladarse, llevar información de un sitio a otro, contar historias, mover mundos y territorios, en definitiva producir espacios de sentido situados tejiendo arte y artesanía. Aquí, la ponderación de una relación, no la diferencia ni la jerarquía.

Contemplar y comercializar, dos acciones alrededor de un mismo objeto. Mujeres que crean una pieza que se va a poner en juego en dos modos en simultáneo: una exposición y una feria. En marzo de 2023 las Randeras de El Cercado participaron de dos eventos que se realizaron en paralelo en el Centro Cultural Kirchner durante la semana del 8M, en el marco del Día Internacional de las Mujeres Trabajadoras. Uno de ellos consistía en la

participación de una feria llamada “Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas”, organizada por MATRIA (Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas). El segundo evento fue la participación en una exposición denominada “Premio 8M”, en el que el colectivo de Randeras concursó con su obra “Mumora: Nuestro jardín de Randas”.

Para “Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas”, viajaron dos de las Randeras más jóvenes por elección del grupo, Tatiana Belmonte y Gisel Paz. Ambas llevaron creaciones del resto de sus compañeras para comercializar en la feria. MATRIA les proveyó para el stand un mobiliario diseñado para la ocasión en donde, de forma vertical y horizontal, las tejedoras podían ubicar sus Randas, lo cual facilitaba poner y sacar los tejidos. Durante los cuatro días que duró la feria, Tatiana y Gisel reponían la producción que llevaban en pequeñas valijas. Cuellos, escarapelas, carpetas, entredoses, apliques, entre otras tipologías, salían como pan caliente. No solo se vendían Randas, sino que las agendas de las chicas se nutrieron de contactos que luego les hicieron encargos particulares, lo que representa otro modo de trabajo para las Randeras, acostumbradas a recibir pedidos y resolverlos con maestría y grupalidad. La feria implica una efervescencia, manos que van y vienen, tocan las piezas, personas que se ponen las piezas sobre el cuerpo, preguntan. Las Randeras muestran con sus hilos y agujas cómo se teje aquello que tienen en las manos. La feria manifiesta un lugar, un sistema, un circuito y un espacio de significación que coloca a los artefactos en la categoría de artesanía.

Ahora bien, en el séptimo piso del ex correo argentino podíamos encontrar la muestra del Premio 8M 2023. En aquella planta constelaban alrededor de setenta obras de arte realizadas por artistas visuales

argentinas de distintas trayectorias. Entre aquellas obras estaba emplazada la obra *Mumora. Nuestro jardín de Randas* (2021), de las Randeras de El Cercado de Tucumán, quienes a partir de su trabajo visibilizaban el delicado trabajo artesanal que viaja de generación en generación. La muestra manifiesta un lugar, un sistema, un circuito y un espacio de significación que coloca a los artefactos en la categoría de arte. El último día de la feria, las Randeras, junto a otras quince artistas, recibieron uno de los premios 8M. El premio se traduce en dinero y también incluiría a la obra en la colección de obras de arte del patrimonio artístico de la nación argentina.

En la feria el artefacto se consume en función de su utilidad. Adornará alguna prenda, embellecerá alguna mesa, rematará terminaciones de algunas faldas o colgará en alguna pared recordando el paso por la provincia de Tucumán. En la exposición el artefacto se percibe como testigo de un territorio, de un grupo de mujeres organizadas en torno a él, de una historia en relación al tejido y opera como una plataforma de sentido desde la cual podemos conocer acerca de él y de quienes lo hacen. Pero volvamos a que el artefacto es uno solo, a que las mujeres que lo crean son las mismas. Volvamos a esto para pensar en la importancia de los circuitos en los que proponemos a las piezas jugar. La experiencia comentada pone en fricción tales diferencias, o mejor aún, nos propone dos experiencias distintas casi al unísono, en el mismo lugar y al mismo tiempo.

Habilita la pregunta respecto a cómo nos relacionamos con las obras textiles en un piso o en otro y cómo esta relación modifica la percepción, el valor, la importancia de la autoría, etc. A su vez, esta diferenciación enuncia también una historia de opresión que estas acciones buscan desmontar. Los textiles, al tejerse, provocan parentescos curiosos. Así es como

las Randeras a través de su hacer tejen vínculos entre mujeres de distintas épocas, formas de vida, flores y motivos del entorno, historias y las múltiples maneras de interpretar y reproducir una herencia.

Las Randeras nos enseñan a tejer mundos a través del tejido.

Importa qué tejidos tejen tejidos.

La Randa liga a las mujeres entre sí y a ellas, ahora en grupo, con su territorio.

La mayoría de las Randas son confeccionadas de manera individual. Las realiza una mujer en particular, encarnando su estilo, historia y sensibilidad. A través de ciertas características, unas y otras Randas son reconocibles. Los puntos, motivos y patrones que se repiten e inventan en el randear son representaciones del paisaje circundante, historias y conocimientos de las Randeras.

Hace algún tiempo comenzamos juntas proyectos colaborativos focalizados en la importancia de las Randeras como autoras, en el legado cultural que tejen y en la posibilidad de dinamizarlo a través del ejercicio de una responsabilidad patrimonial de las prácticas de diseño y arte. Estos proyectos enredaron mundos y generaron una potente maraña que, esperamos, sea imposible desenredar.

El tejido contenedor

La yica[1]: la que guarda la ciencia del tejido[2]

María del Carmen Toribio
Andrei Fernández

Cuando la mujer teje una *yica* lo que hace es mantener la transmisión de conocimientos que nos dejaron las abuelas, a través de la fibra de la planta del chaguar.

Desde la cosecha, limpieza, hilado, teñido, tejido, con sus iconografías, cada proceso de esta enseñanza textil, visual y táctil hace que la mujer lleve en su mente, cuerpo y alma el arte milenario del pueblo Wichí.

Nosotras que ya somos abuelas, madres, tías, tenemos el deber, la obligación de enseñarles que conozcan el valor, la importancia y que se sientan orgullosas que tejer una *yica* es tejer la vida misma, es mantener la memoria y la identidad viva que proviene de una larga línea de mujeres realmente fuertes.

Cuando uno no conoce algo, es imposible que pueda valorarlo. Hay que saber que el trabajo con el chaguar es como todo un arte, que tiene mucho valor. La *yica* antes se usaba para recolectar y transportar frutos de la estación, los hombres de la caza y la pesca porque había comida en el monte, en el río, entonces se hacía para cargar alimentos, el hombre que portaba la mejor *yica* con orgullo era porque su mujer era una buena tejedora.

Hoy en día la hacemos para venderla y compramos comida, ropa... porque ya no hay más monte, y el río, a veces, queda muy lejos. Ahora también están en las pasarelas, en las galerías y creo que eso siempre tenemos que mirar:

Cómo pueden cambiar.

La fibra de chaguar es muy noble, se adapta a todos los cambios y eso tenemos que hacer nosotras, las mujeres Wichí. También dicen que antes el hombre que portaba la mejor *yica*, era porque su mujer era una buena tejedora y también la *yica* es la identidad de cada pueblo, de cada mujer, de cada comunidad y de cada grupo, de cada zona.

[1] Bolsa enlazada de formato cuadrado, se utiliza como morral y es parte de la indumentaria cotidiana en el Gran Chaco. Esta palabra, de origen quechua, se utiliza para nombrar al artefacto cuando se habla en castellano. Yica es una palabra relacionada con la memoria y suele tener imágenes geométricas que tienen significado. La palabra del idioma wichi para nombrarla es *hilu*. **[2]** Texto presentado en ocasión de la Jornada de Arte Textil realizada en el MALBA en febrero de 2024.

Lo que guarda una yica[3]
Andrei Fernández

Yica es una palabra del quechua; se usa en el Chaco salteño para nombrar un tipo de bolsa que usan los habitantes de esta región como parte de su indumentaria cotidiana, a la altura de la cadera y con la correa cruzada sobre el pecho, como un morral.

Desde tiempos inmemoriales, las mujeres de comunidades Wichí y de otros pueblos de tierras bajas tejen objetos contenedores. Realizan los tejidos con la planta del chaguar, *bromelia hieronymi*, y con otros materiales a los que van teniendo acceso como consecuencia de los cambios en la vida contemporánea. El antropólogo Rodrigo Montani afirma[4] que estos bolsos enlazados, además de servir para desempeñar actividades en la vida cotidiana de las personas, incluida su comercialización, tienen un valor simbólico que se superpone a su uso práctico y los carga de significados que se unen a distintas dimensiones de la vida comunitaria.

Yica es el nombre que se le da hace mucho tiempo a una bolsa de viaje, o de recolección, realizada con una técnica especial de enlazado de diferentes tamaños según su función. Hoy se llama *yica* a un tipo de bolsa que puede haber sido hecha con las técnicas antiguas y fibra de chaguar o con otras técnicas y materiales. El término persiste mientras el objeto tenga el diseño cuadrado, de unos veinticinco centímetros de lado, que en idioma wichí se llama hilú. Se usa para guardar cosas personales en la cotidianidad, puede tener una dimensión mayor si es para la recolección de alimentos en el monte.

El historiador Eduardo Rosenzvaig publicó una investigación sobre el universo ecológico del Gran Chaco[5] en la que cuenta que la palabra *yica* también se usaba, en lo que hoy es Santiago del Estero, para nombrar a una colección de objetos valiosos que marcaban los hitos más importantes en la vida de una persona, como puntos del hilván de la historia de una biografía, el esbozo de una red de recuerdos y de fronteras. En el sur del Gran Chaco,

[**3**] Este fragmento forma parte del quinto capítulo del libro *Silät. El mensaje de las mujeres de Thañí*, editado por María Carri con el apoyo de Bard College, publicado en 2023. https://www.santiagodasilva.com/?p=2568. [**4**] Ver Rodrigo Montani (2007); "Vocabulario wichí del arte textil: Entre la lexicografía y la etnografía", revista Mundo de Antes, n° 5. [**5**] Eduardo Rosenzvaig (2011); *Etnias y Árboles. Historia del universo ecológico Gran Chaco*, Buenos Aires, Editorial Nuestra América.

el término *yica* también era empleado para nombrar a una tela de araña muy fina que aparecía al amanecer sobre los cultivos de zapallos.

En el objeto y en la palabra *yica* se guarda una historia de señalamientos sobre el andar y la memoria. Como siempre, el vocabulario no es meramente una sucesión de palabras, sino que dentro de él hay texturas sociales, coordenadas institucionales y políticas. En un vocabulario siempre reposan conjuntos de acción colectiva[6].

Las formas geométricas, que las mujeres van transmitiendo de generación en generación, tienen un nombre relacionado con alguna parte de un animal o vegetal del monte, e historias que son parte de la episteme del pueblo que las reproducen: los ojos del jaguar, las patas del zorro, las orejas de la mulita, el lomo del suri, la panza de la iguana, la corteza del yuchán (palo borracho), las semillas del chañar, entre otros. La *yica* reconstruye caminos de vida y desde ella se despliegan relatos que reúnen tiempo humano y naturaleza.

En una charla que tuve con la artesana y maestra Fidela Flores, de la comunidad Alto La Sierra de Santa Victoria Este, ella afirmó que las imágenes que tejen las mujeres de su pueblo son parte del arte Wichí y que el objeto que venden es la artesanía. O sea: se comercializa una artesanía dentro de la cual se refugia su arte.

Los diseños que se repiten y se reinventan en los tejidos, y especialmente en las *yicas*, identifican a las personas de los pueblos originarios de esta región con animales y árboles, que las comunidades siempre han sabido que son sus protectores y que ofrecen mensajes a quien sepa escucharlos. Los seres del monte traen a la memoria los saberes ancestrales sobre la vida y los vínculos entre vivientes, y las *yicas* los transportan, porque las mujeres no dejan de enlazar en ellas esas enseñanzas y mensajes, con destellos de ese otro mundo del que llegaron[7] y con el resplandor de los tiempos unidos.

[**6**] Ver Rodrigo Montani (2017); *El mundo de las cosas entre los wichí del Gran Chaco. Un estudio etnolingüístico*, Cochambamba; Itinerarios, CIHA – CONICET. [**7**] Hace referencia a la historia de las mujeres estrellas. "En la tierra no había mujeres, sólo hombres en esta tierra. Solo los hombres. Y estos hombres se alimentaban de lo que cazaban. Esta mujer Estrella, envió a las demás mujeres. A que robasen las carnes asadas; cada vez que llegaban los hombres echaban de menos todo lo guardado. No quedaba nada, de modo que uno de ellos dijo *yo voy a quedar a esperar quiénes nos roban*. Otro decía *sí, quién serían... de dónde!?* A lo que le dijeron al Liebre *vos te vas a quedar*. Dijo *sí claro, yo voy a saber la verdad*. Esperó, apenas se fueron todos se echó a dormir, cayendo en profundo sueño se armaba el festín. Cuando llegaron los demás hombres dijo *no vi*

En la región del Chaco argentino, la *yica* es parte de la historia oral de sus gentes, es un objeto para la comunicación. Lo que aprendí estos años trabajando en el norte de Salta[8] es que la *yica* que llevás en tu cuerpo cuenta de vos; una *yica* se hace muchas veces como un regalo o un agradecimiento; hacer una *yica* puede ser parte de un ritual; a las *yicas* se las sueña; una *yica* se hace para conseguir comida; tu *yica* cuenta de tus vínculos; una *yica* también puede usarse como un escudo y como un símbolo de pertenencia. Cuando conseguís algo que anhelabas decís: ya lo tengo en la *yica*. Me animo a afirmar que toda persona que viva, o trabaje transitoriamente, en este territorio no tiene solo una *yica*. En el correr del tiempo, andando este lugar, cada persona va creando su colección de *yicas,* y al rememorar el origen de cada una se puede hilvanar la propia historia con la de este lugar y con sus comunidades.

nada por lo que fui a juntar leña, sí estuve juntando leña. Y así, al día siguiente otro hombre fue designado para quedarse, esta vez el Loro. Se subió a lo alto de un árbol, cuando llegaron las mujeres se ponían a hacer chaguar así como ustedes lo hacen. Y caía una hoja del quebracho blanco clavando el muslo. Algunas decían *¿qué está pasando aquí, quién andará ahí?* Buscaban pero no lo encontraban. Hasta que lo descubrieron y lo llamaron, le pidieron que hable, apenas habló la asestaron dentro de su boca una brasa encendida quedando desconcertado, pobre... cuando llegaron los demás ya no podía hablar, apenas señalaba con la mano. Y al siguiente día decidieron por otro hombre y fue el Águila Negra, posó sobre un tronco quemado por el fuego, bien camuflado por su color se puso a observar las mujeres que comían, lanzando un fuerte grito al mismo tiempo que levantó vuelo. Y fue por él que fueron atrapadas las mujeres, todos corrieron para aventajar y encontraron a las mujeres. Pero la mujer Estrella no estuvo de acuerdo con que otras mujeres se quedaran aquí en la tierra. Eso es lo que yo escuché de los mayores, nuestros ancestros." Contó de forma oral, en idioma wichí, Simplicio Perez, de la comunidad La Puntana, en diciembre de 2023 a Claudia Alarcón y Andrei Fernández. La traducción al español fue hecha por Demóstenes Toribio. [**8**] Especialmente en Tartagal y Santa Victoria Este a partir del año 2015.

El tejido pensamiento

Alejandra Mizrahi

Crecí en San Miguel de Tucumán donde mi infancia se forjó en una tienda de telas. La tienda tenía un taller de confección de indumentaria en el entrepiso y estaba conectada con locales que daban a una galería comercial. Las prendas que se hacían en el taller del entrepiso con las telas de la tienda, luego se vendían en los negocios de la galería. La cadena operatoria de la materia prima al cuerpo se desplegaba diariamente ante mis ojos en el negocio familiar. El momento más preciado que conservo en mi memoria es aquel en que llegaban los muestrarios de tela con los bordes recortados en zigzag. En torno a estos, se reunía la familia para elegir los rollos de la próxima temporada. Las telas de contornos zigzagueantes conformaban un dechado y, como tal, expresaban una potencia. Los muestrarios se convirtieron para mí en la posibilidad del consenso, de la continuidad, de la discusión y del diálogo.

la nostalgia puede ser de gran ayuda a la hora de configurar la sostenibilidad futura.
A. Tsing[1]

Si tejer es escribir, los tejidos son textos escritos cuyos materiales y técnicas reiteran formas, iconografías, y comunican sentidos. Los tejidos también elaboran mapas, funcionan como

[1] Anna Lowenhaupt Tsing (2023); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, Buenos Aires, Caja Negra.

marcas, identifican geografías, paisajes y hasta economías a través de ellos. Se trata de cartografías que nos permiten ubicarnos. Hacemos al mismo tiempo que hablamos, trabajamos con las manos al mismo tiempo que con la mente, no sabría dónde se separa, dónde empieza un ejercicio y el otro, pensamos y hablamos mientras tejemos.

La analogía del texto y el textil permite comprender al tejido como una enunciación de carácter *performativo*: cuentan cosas, construyen sentidos y elaboran narrativas desde la praxis. Al tejer, articulamos una lengua que dice algo a través de sus modos particulares. Se trata de sistemas en sí mismos que evidencian, en las manos de cada tejedora, una estructura. Entonces, tejer compromete a todo el cuerpo porque, desde un punto de vista físico, cada técnica le pide una postura. No es lo mismo tejer un encaje que hacer uno con dos agujas, afieltrar o tejer en telar; la mente genera distintos recorridos si hacemos una red o un enlazado. De esta manera, las manos de las tejedoras pueden realizar recorridos distintos y llegar a los mismos resultados.

Así el tejido, como la escritura, no fijan el pensamiento, sino que son el medio mismo del pensar y su práctica es un sistema a través del cual pensamos el mundo, lo construimos y nos interrelacionamos.

El tejido raíz

Liliana Pastrana[1]

Soy una mujer a la que le gusta transmitir, que si bien a simple vista parezco callada, cuando empiezo a hablar no hay nadie que me detenga. Donde sea que vaya, que vaya como una enseñanza. Me gusta brindar los conocimientos tradicionales adquiridos a través de los abuelos para valorarlos, preservarlos y que no se pierdan. Después de todo, es nuestra historia y nuestra historia no tiene que desaparecer nunca. Esto pienso cuando camino por los cerros. Mientras pueda venir, lo voy a hacer y aunque tengo ya algunas dificultades para caminar cuando me dicen 'vení' yo me vengo. Me gusta caminar por los lugares sagrados investigando sobre las plantas. Hay una planta que tiene más de 300 años, la mikuna. Significa mucho para mí porque guarda colores y saberes de mis antepasados.

Por eso después de un tiempo volví de nuevo al espacio de acompañamiento con las mujeres de Tafí del Valle porque fueron ellas quienes me dieron la fortaleza para seguir adelante en un momento crucial de mi vida. Siempre he tenido la idea de que la mujer surja acá en el Valle, que el trabajo mío era reivindicar todas esas cosas que se habían venido perdiendo y que había mujeres en el anonimato, que hasta el día de hoy siguen estándolo. Muchas veces a las verdaderas artesanas no las tenemos valoradas.

A través de un centro de formación profesional de tejido, nace el grupo Warmipura, a ellas las guié durante un tiempo y fueron las primeras en conseguir la certificación de Productor Textil Artesanal del Ministerio de Educación, hecho que reafirma la

[1] Con edición de Fernanda Villagra Serra y Juan Díaz Pas.

diferencia de la artesanía con *lo manualero*, como llamo a los diseños, los materiales y los tintes industriales. Con ese impulso, nació el grupo.

En mi aprendizaje hubo distintas abuelas que me enseñaron el proceso, desde esquilar hasta conocer las partes que se utilizan de la lana y cuáles son los desechos. Confieso que no he aprendido bien a hilar pero sí sé manejar los husos, el grande, el chico y el mediano y sé qué se puede hacer con cada uno. En cuanto a la tinción, los primeros pasos que recuerdo son de cuando fuimos a buscar *aliso*, un árbol de la zona que da un rojo impresionante. Era ir con un tarrito lleno de barro porque a la planta le tenés que sacar la corteza. Pero, una vez que le sacas esa cáscara, también es protegerla, ponerle ese barro para que la planta no se eche a perder, no se pudra y siga en vigencia.

Así como cuidamos a las plantas, ellas también nos cuidan. Cuando estuve enferma, sin darme cuenta quizás mientras recorría las montañas, comía el fruto de la *mikuna*. Esto era algo que nosotras hacíamos desde niñas y ahora, de repente, me había curado de algo por lo que no me daban más de tres meses de vida. Por eso para mí, como dije, la mikuna es todo, significa mucho para mi vida, tanto personal como profesional. Entonces me he insertado en el mundo de las plantas, a investigarlas. Pero llegaba hasta las partes bajas nada más, nunca me atreví a llegar más arriba.

La mikuna es un *berberis* que está en peligro de extinción en el Valle. En mi escrito *Volver a lo nuestro* afirmé que: “es un viaje a través del tiempo que nos conecta con nuestros antepasados y nos hace regresar a una filosofía de vida basada en el respeto de nuestra madre naturaleza, que nos lleva a vivir y a sacar todo de ella pero también a cuidarla. Hay momentos en la vida en los que estás agobiada y necesitas tu tranquilidad, sentirla. Y te olvidas de lo que pasa allá, de qué es lo que está faltando. Es algo sagrado que te cuida”.

Siempre el sueño que tuve, hasta hoy, es que esos saberes se preserven para que la gente sepa el valor que tienen las plantas y sobre todo la *mikuna*. Si supieran todos los beneficios que tiene esta planta... Yo creo que no la tendrían que dejar perder nunca. Sobre todo los jóvenes, que hoy en día no la conocen. No saben que existe, no saben qué propiedades tiene y nosotros acá en el Valle la tenemos por el teñido.

Es por eso que la investigación que yo hacía se refería al color amarillo que proporciona la planta pero nunca tuve en cuenta al fruto. Sin embargo, cuando éramos niños salíamos a jugar con los vecinos a una parte que le llamaban ‘la mikunita’. Hoy ese lugar está poblado por un barrio. Pero antes había plantas de mikuna y cuando llegaba el verano competían por ver quién comía más y entonces ganaba quien tuviera la boca más morada. Se teñían la lengua y los dientes de ese color. Puede que la gente hubiera perdido el saber acerca de que recolectar esos frutos servía para teñir hilos, pero esas memorias del juego han saboreado ese aprendizaje. También mis hijos cuando eran muy chiquitos juntaban hojas y bosta de vaca para que yo pudiera hacer el fuego y entonces ir descubriendo qué colores salían. Se trata de seguir aprendiendo, siempre.

Por eso mi trabajo quiere hacer que vuelvan esos saberes desde antes para mostrar que aún hay mujeres que hasta el día de hoy siguen hilando y cuyas voces afirman “acá estoy, seguimos vivas, aún conservamos nuestra cultura e identidad”. En la relación con los antepasados se van descubriendo los colores y estos colores conducen a las plantas y ellas a la tierra. Cuando hablo de los antepasados me refiero a mis tatarabuelos, mis bisabuelos, mis abuelos y también los diaguitas, los indios tafí, que tenían diferentes culturas. En consecuencia resulta fundamental que esos saberes vivenciales no se pierdan pues perder toda la riqueza de los antepasados es como perderse a

uno mismo. No nos avergoncemos porque venimos de una cultura y una raíz indígenas. Todos llevamos la sangre de nuestros antepasados. De alguna u otra manera eso tiene que prevalecer con el tiempo. Volver a lo nuestro es un viaje mágico para hacerlo renacer.

Una de esas personas de las que aprendí es Benita, una señora que decían que tenía cien años, pero que en realidad tenía muchos más. Benita ha sido una de las que me acompañó a lo largo de este proceso porque me enseñó todas las plantas que había en el Valle para teñir. Me enseñó cómo lo hacía su mamá y, antes de ella, su abuela.

Los primeros doce colores que me enseñó de distintas plantas de Tafí del Valle me dejaron admirada. Si los antepasados teñían, ¿por qué eso se ha perdido? Aprendí que ellos nunca teñían con leña sino con la bosta de la vaca porque los colores son totalmente diferentes cuando se hacen de aquel modo. Benita me hacía juntar agua de río o de lluvia porque se tiñe mejor que con el agua del caño, por ejemplo. Toda esa vivencia yo la he tenido. La mejor universidad para mí fue la de la vida de esos abuelos, de esas abuelas, que me han enseñado el proceso que ellos aprendieron por sus antepasados.

Así aprendí que una parte del proceso te lo da la planta pero también uno debe cuidarla. No se puede hacerlo en cualquier época del año. Hay meses en que se puede recolectar. En el caso del aliso, entre junio y julio porque después no se puede tocar la planta porque está preñada de nuevo. Se encuentra largando sus primeros brotes para la primavera y es necesario evitar dañarla. Para cortar hay que hacerlo en su época según el conocimiento de cada ciclo. Entonces, a lo largo de mi investigación fui pensando y viendo cómo se hacía, preguntándome, ‘¿las hojas esas van a teñir?’. Y ver que sí, las hojas tiñen. ‘Y si corto esto,

¿qué color me da?’ ¡Probemos! Antes los ancianos sabían hacer cálculos pero ahora ya tienen un peso para decir y enseñar cuánto se puede usar de cada elemento. Volver a lo nuestro ha sido algo maravilloso, sacar los primeros 12 colores. Llegué a hacer hasta 56 colores, entreverando unas plantas con otras, viendo qué agua utilizar, el día de lluvia, de sol, de viento. Esas variantes modifican los colores. Con el tiempo fui viendo y analizando, ‘ah, estuvo lluvioso, con razón me salió este color’. ‘Esta fue agua de lluvia, esta fue agua de río por eso son distintas las tonalidades’. Algo parecido sucede con los fijadores, por ejemplo si uso un mordiente u otro me sale más opaco o con otras tonalidades. Todos estos saberes los fui aprendiendo con el tiempo. Por ejemplo el verde, que no lo podía sacar o sacaba un verde distinto. Hasta que descubrí que si entrevero y pongo sulfato de hierro o si busco latas y clavos herrumbrados, sale el verde. Otro ejemplo es el amarillo cuando hemos teñido con el fruto de la mikuna y es increíble lo que sale. Descubrir que se puede hacer una acuarela de esos colores, con tintes naturales. En ese sentido el amarillo significa para mí la alegría, el sol, la vida misma. Siempre me ha gustado todo lo que contenga amarillo.

Cuando me decidí a subir más alto en la montaña, alcancé mi lugar sagrado, allí donde está la protección de los apus, los espíritus de mis antepasados, que nunca me van a desamparar. Ahí está mi fortaleza porque hay vida. El amarillo ha tomado esa posesión en mí. Es otra vida. Quizás me gusta mucho este lugar porque hay flores amarillas, de distintos tipos, por donde uno mire. A veces vengo sola tempranito, antes de amanecer subo para arriba. Veo el amanecer, que sale el sol y entra la luna, y de tarde que sale la luna y entra el sol. Todavía hay sueños que cumplir. Siempre me acompañan los cóndores.

LA IMAGINACIÓN COMÚN

La herencia ancestral del tejido

Ángela Balderrama

Aunque me digan que ya no estoy
de mis raíces volviendo estoy
porque nos cuidan la Pachamama, la luna y el sol.

Un Amaicha soy, un Quilmes y un Tolombón también.

Lloran mis ojos por volverla a ver
de nuevo florecer
a mi hermano Diaguita Calchaquí.

El lucero alumbra mi caminar
para que siga las huellas
de mis antepasados.[1]

Díganme dónde están[2]

Creo que esto tiene que seguir creciendo, en el sentido de que nosotras vamos haciendo un trabajo muy profundo y lo veo, lo creo. No somos un museo. O podemos decir que somos un museo viviente. Las técnicas que se han hecho desde hace muchos años nosotras las seguimos trabajando. Pero aparece una arqueóloga y habla de nosotras y de nuestro conocimiento como si fueran pasado. Para nosotras no es sólo pasado, está presente todo el tiempo, es presente siempre. Fuimos trabajando en el textil y nunca se ha perdido.

Pienso que desde la universidad se tiene que plantear este tema porque a veces nos dicen “ustedes los indígenas pierden su identidad". Nosotros sabemos que hay muchos investigadores que después, una vez que se investiga, se guardan y nunca difunden los resultados. Entonces hay libros, documentaciones y películas que no vuelven después a la comunidad. En cambio, yo pienso que este trabajo sirve para que la misma comunidad

La imaginación común
Textil de referencia
Tipología: tapete
Técnica: encaje a la aguja
Materiales: algodón mercerizado
Iconografía: rombos realizados con motitas (randa primitiva)
Autoría: Randeras de El Cercado

[1] “Un Amaicha soy”, vidala popular en Amaicha del Valle y alrededores, escrita por Celia Segura de Andrade. **[2]** Texto realizado a partir de su intervención en la Asamblea de Huacalera en noviembre de 2023, luego de inaugurar la muestra de Textiles Semillas en el Museo Arqueológico de Tilcara dependiente de la UBA.

pueda abordar el tema porque entre nosotros también hay investigadores de nuestro pueblo. El trabajo debe volver a la comunidad, de esa manera nosotros vemos la otra parte y podemos entender mejor. Muchas veces nos critican pero ellos te dicen: ya hicimos todo el trabajo y tenemos que volvernos. Nosotros, por ejemplo, en mi pueblo indígena exigimos que si un investigador viene, tiene que volver a la comunidad con su trabajo. Tenemos bien en claro que nos tienen que dejar toda la información de lo que hayan investigado en nuestro territorio, ya sea sobre hierbas medicinales, textiles o cerámica. Como parte de una comunidad debo poder pedir ver cuál trabajo se ha hecho en donde vivo. Y además, esos trabajos tienen que tener un lugar como en la biblioteca, por ejemplo. En ese sentido, exigimos esto porque ya vimos mucha gente que viene y se lleva cosas. Tenemos que trabajar en conjunto con los universitarios y los terciarios de la comunidad porque así funciona la madre naturaleza al dar y al recibir. Son cosas que vamos aprendiendo, porque hay cosas que a veces vamos olvidando.

¿Cómo trabajar en comunidad? Porque comunidad somos todos. Ojo, no es que ustedes estén allá, nosotros acá, ¿dónde están ustedes?, ¿arriba?, ¿arriba de dónde? Díganme todos dónde están. Yo les digo: en la tierra. Bueno, todos estamos arriba de la Madre Naturaleza. Y de eso somos responsables todos aquí. No es, “yo soy yo". Los pueblos originarios hemos sentido siempre la conexión entre la tierra y el cosmos.

Aunque digan que ya no estoy[3]

Por mi parte, quisiera contar un poco cómo he trabajado estos últimos 25 años. Cómo fui dándome cuenta del trabajo que tenía que hacer aquí, en este mundo. Primero fui dándome cuenta de que tenía una identidad. Luego, que había venido para algo, aunque no sabía bien para qué. Durante años buscaba algo sin saber qué porque no me habían dicho, nadie me había contado. Mucho menos en la escuela. Me acuerdo que siempre tenía una pregunta, buscaba algo. No lo sabía cuando era más jóven. Me sentía insatisfecha, insegura. La gente iba para acá y yo iba para

[3] Texto realizado a partir de una charla grabada de Ángela con María Gabriela Cisterna, Alejandra Mizrahi y Andrei Fernández, en Amaicha del Valle en marzo de 2024. La transcripción del testimonio oral a la palabra escrita la hizo María Gabriela Cisterna. La selección de fragmentos estuvo a cargo de Juan Díaz Pas y Andrei Fernández en diálogo con Ángela Balderrama.

el otro lado. Así me sentía. No era de este lugar, a veces me molestaba, me sentía mal, me sentía nerviosa. A veces me inhibía, quedaba muda, no hablaba, no tenía relación con nadie. Era como si estuviera en otro mundo. No me sentía cómoda, esa es la palabra. Y buscaba, me metía en distintos lugares que no eran lo que yo buscaba.

Trabajé siempre de forma independiente. Cuando estaba en Buenos Aires, por ejemplo, lo hice por mi cuenta. Pero algo buscaba, no sabía en realidad, hasta los treinta y pico de años. Mi mamá, Felisa Arias, fue una muy buena política que lideró el movimiento de los pueblos originarios durante muchos años aquí en Amaicha del Valle. Mi mamá trabajaba hacia adelante sin hacerse tantas preguntas como yo. Ella lo hacía y punto.

A medida que fue pasando el tiempo me di cuenta de que yo debía hacer un trabajo cultural. A los 18 años viajé a Buenos Aires a buscar nuevos horizontes para ayudar a mi familia. Llevaba siempre conmigo mis lanas y tejidos para ir a distintas ferias los fines de semana. En 1986 se crea la Cooperativa de Provisión para Trabajadores Artesanos Regionales “La Pachamama” Ltda., en Amaicha del Valle, que representé en muchas ferias y en la fundación de la Feria Tradicional de Mataderos, en Buenos Aires. Allí empecé a conocer gente, chamanes, viejitos historiadores de Jujuy que nos explicaban de los pueblos originarios, por ejemplo sobre los Quilmes. Nos daban clases, esa era nuestra universidad. Ahí trabajaba el viejito Cóndor Canqui que tendría unos 70 años. Él, a medida que fue estudiando, se puso ese nombre. Trabajaba en la Biblioteca del Congreso de la Nación. Lo conocí a través de reuniones donde lo llamaban y me decía “Ángela, vení a tal lugar”. Yo tenía claro que trabajar desde la política no era lo que yo buscaba. Igual un día fui y había una mesa donde estaban reunidos chicos de pueblos originarios de distintos lugares de todo el país. Lo que a mí me gustó y me llamó la atención es que no me decían a mí lo que yo tenía que decir, sino que yo hablaba mi pensamiento, era libre y nadie me cuestionaba. Empecé a participar de reuniones porque me gustaba cómo cada chico hablaba, viejito, grande, joven. Había de distintos lados, de Perú, Bolivia y Chile que residían allí y con los cuales se armó el grupo “Residentes Indígenas en Buenos Aires”. El logo estaba compuesto por dos cabezas de cóndor, una de cada lado. Ahí también se

discutía si hacía falta tener una personería jurídica o no, algo que nos cuestionaban aunque para nosotros no era tan importante. A medida que pasaba el tiempo, fui viendo lo que sucedía y con más razón me quedaba yo. Seguíamos trabajando igual, sobre todo el tema de la identidad.

Luego empezamos a trabajar con las hierbas medicinales, algo que nos unía a los pueblos originarios. En esa época no era tan fácil entender lo que cada uno estaba haciendo a diferencia de ahora que ya se puede conocer lo que se fue trabajando durante todos estos años. También hablábamos del nuevo Pachacuti, el positivo y el negativo. No entendíamos qué era aquello, hasta el día de hoy no se sabe todavía. Me refiero a antes de los '90, en los ochenta, después de que volvió la democracia. En el '92 se cumplen los 500 años de la conquista. Ahí es donde se empieza a hablar del nuevo Pachacuti positivo. Me explicaron qué es: los pueblos indígenas estaban aquí abajo durante los 500 años, era todo negativo para nosotros, hasta que se cumplen los 500 años y el Pachacuti queda para arriba. Pienso que es la misma naturaleza, es la tierra, es el planeta. Entonces ahora está en una parte positiva para los pueblos originarios, a pesar de que siguen los dramas y los problemas de la historia. Lo que se dice recién ahora, los qeros[4] ya lo decían: hay un nuevo humano. Por eso tenemos que preguntarnos cuál es ese humano, cuál es su parte espiritual. Pienso que una respuesta es que tenemos que proteger a la madre naturaleza. Siempre se habla sobre cómo cuidar la tierra, cómo cuidar los ríos, cómo cuidar la hierba. Esto es lo que está pasando.

Es así como entendí que la parte espiritual es muy importante para estar en armonía con la naturaleza. Por otro lado, uno también va haciendo el trabajo. Ahí es donde entendí que mi trabajo estaba ligada a la parte cultural y no a la política cuando un día dije: "yo quiero enseñar telar". Algo que nunca había hecho. Por eso me volví a mi pueblo. En Buenos Aires no tenía hilo, no tenía telar, vivía en una cosita chiquitita de un ambiente. Mi idea estaba, pero no tenía los medios. Estuve quince años en Buenos Aires. Me fui a los 17 y volví a los treinta y algo con una idea de lo que quería hacer.

[4] Qeros es una comunidad quechua en la Provincia de Paucartambo en el Departamento del Cuzco en el Perú. Los qeros (del quechua: qiru, frecuentemente escrito como kero), son tejedores, hombres y mujeres, considerados los últimos Incas. Los qeros son sanadores.

Entonces empecé a buscar hilos, a tejer de vuelta. Volví a hacer los ponchos que hacía cuando tenía quince años.

Mi desafío era recuperar lo que había dejado y saber si eso estaba aún en mi recuerdo o no. No es que no quería que me enseñara mi hermana, simplemente quería hacerlo sola para ver si yo recordaba. Fue impresionante porque hice sola todo. Urdí. Pasé los cruces. Empecé a enlizar y me acordaba como si estuviera recién empezando a tejer. En la parte textil ese es el mayor desafío. Por más que una tenga ochenta años, nunca se va a olvidar de eso. De ahí viene la enseñanza ancestral. Entonces empecé a observar a mi mamá, que ya era grande, cómo ella nos enseñaba a nosotros. Empecé a darme cuenta de que ella nunca nos retó para tejer porque en el fondo cuando se empieza a enseñar, una se vuelve como psicóloga. Empieza a investigar y a preguntar cómo ella nos enseñó, por eso somos todas de una familia de tejedoras. Todas venimos de ramas de tejedoras tanto de parte de padre como de parte de madre. Mi papá tejía, mi abuela tejía, la madre de mi abuela tejía. Tenemos realmente unos conocimientos desde que el niño de chiquito ve a la mamá con los hilos. Esto es la herencia textil.

Pensé: "yo voy a enseñar como me enseñó mi mamá". Había hecho unos talleres durante dos años con mi hermana María sobre los puntos del pelero que yo no me acordaba o no me había enseñado mi mamá. También, a veces me rebelaba: "¿Por qué mi hermana me tiene que enseñar?"

Además, fui aprendiendo técnicas de venta. "Les tengo que dar a las mujeres todo", pensé. Si no, quién le va a hacer el telar. Lo que estoy contando es cómo empecé a enseñar y qué fui descubriendo porque eso es parte de la identidad. A medida que iba tejiendo en Tucumán descubrí cosas que no sabía como por ejemplo que en el Museo Folklórico mi mamá también iba a enseñar. Ahí estaban las randeras, de ese entonces viene su historia. Mi mamá había donado un telar y lo primero que pregunté fue dónde estaba. Lo tenían en un lugar lleno de musgo, abandonado. "Eso tiene que estar expuesto para que la gente lo vea", les dije, "no puede estar abandonado y tirado". Ahí es también donde Doña Melchora

Ávalos donó su caja chayera, además hay ponchos de los tejedores de aquellos años. Cuando yo tenía quince íbamos a la feria de la Secretaría de Turismo. Fuimos los primeros que empezamos a hacer feria en Monteros, que hasta el día de hoy existe. Fuimos los Amaicha quienes la fundamos. Nos mandaban en un camión los artefactos y los telares que todos teníamos que llevar y en un micro íbamos nosotros en pleno invierno pasando mucho frío.

Cuando enseñaba aprendí a observar a las personas, a ver cómo estaban de su estado de ánimo: si está enferma o sana, si lo hace por hobby o por necesidad. También hay una relación con la sanación, tejer es curativo. La herencia también tiene relación con la memoria. Hay puntos, por ejemplo, que yo me fui dando cuenta que tiene que quedar en la memoria, que una debe aprenderlo bien para registrarlo. Luego, ya nunca más se olvida. Esto es importante en los niños. Mi mamá, por ejemplo, nos ponía a tejer mientras ella lo hacía. Tenía una obra, los peleros, nos enseñaba, los terminábamos y luego los vendía. Era un medio de vida que le permitía comprar azúcar, yerba, mercadería o zapatillas cuando nos hacían falta. Pero también es una forma de vida el tejido, primero, porque a mí me gusta; segundo, porque puedo crear; y tercero, porque son obras de arte, cada prenda es única. También está presente la energía de las manos y de esa persona. La lana de oveja y de llama son naturales. Te abrigan, te curan. De ahí proviene la práctica de los hilanderos que hilan al revés, a la izquierda. Todas esas prendas que son hiladas al revés primero son únicas, después son sanadoras. No todo el mundo hila al revés.

Hay distintas maneras de poder aprender y, a veces, hay que dejar a esa persona. No exigirla, dejarla que observe, eso es importante cuando uno enseña. También influye mucho la parte emocional porque cuando hay un problema de enfermedad, la mente está en otro mundo. Me fui dando cuenta al enseñar: no sabía que esa mujer tenía un problema de salud hasta que lo observaba en el tejido. El tejido trae a la persona al presente porque se requiere concentración en ese momento, qué es lo que se está haciendo y ahí va a salir. En el momento en que se teje hay que estar aquí y ahora. Pero tenemos que ser pacientes porque no todos podemos estar aquí y ahora. Cada persona tiene su locura y

por eso la enseñanza es personalizada. Puedo tener cinco mujeres tejiendo y no todas van a hacer lo mismo.

Lo que tiene el tejido es impresionante porque todo el tiempo es una creación. Cuando una está tejiendo, piensa qué más se puede hacer y van saliendo ideas. Para mí, cada tejido es un desafío porque a veces no sé qué saldrá. Puedo pensar una cosa y mientras voy tejiendo me sale otra. Al mismo tiempo, una siempre está aprendiendo de los otros. Conocer a las otras tejedoras me hace ver que somos como las arañas, estamos unidas gracias al textil, unidas siempre. Nos unen las manos y el pensamiento, a veces pensamos lo mismo. No queremos que esto se pierda.

En el proyecto de **Textiles Semillas** noté cómo crecieron las mujeres a través del último encuentro de tejedoras que tuvimos, cuando recién comenzó la propuesta, los primeros puntos que fueron haciendo las chicas, desde esa visita de mayo[5]. Cuando me dieron esa tela tejida[6], lo primero que hice ahí fue un árbol, las raíces, lo que recién empieza. A medida que fue pasando el tiempo, ahora veo que es impresionante cómo han crecido las tejedoras en sus mentes. Este grupo las lleva a hacer algo más grande que nunca se hizo y, de pronto, se expandió. Ahí es donde sale todo el conocimiento que ellas tienen. Sí, a mí también me ha pasado. Las wichí, por ejemplo, pasaron de hacer un bolsito pequeño a hacer una obra inmensa.

También el tejido y la copla tienen mucha relación. Me acuerdo cuando mi mamá se iba de viaje y siempre llevaba su caja, porque es parte de lo cotidiano. Adonde va el tejido también va la copla, unida. En algún rato libre o cuando se come un asado después de trabajar todo el día en una feria, ahí sale el canto, como también la guitarra, la quena, todo. A mi mamá le gustaba cantar hacia el público, así conocía gente y se hacía amiga. Ella era una de tantas mujeres sabias que tienen todos los dones. También hay otra gente que le gusta cantar con alegría y otra que no porque el canto tiene que ver mucho con el estado de ánimo. Es igual que con el tejido, según cómo se sienta, a veces se puede tejer y ese tejido también tiene una historia.

[5] De 2023, cuando se hizo el peregrinaje. [6] Las que denominamos Telas Tierra o Telas peregrinas, telas que viajaron por las comunidades que son parte de Textiles Semillas para ser intervenidas por cada grupo.

El canto siempre es importante porque a través de él se pueden expresar quienes no quieren hablar. Una copla puede ser picaresca, triste o alegre. A veces, tejiendo, va saliendo también una copla. Depende del lugar o de la zona. En la parte jujeña son generalmente coplas alegres, pero acá, en esta zona, son más pausadas. También a través de la copla y de los tejidos podés mandar mensajes.

Pachamama, Pachamama
vamos camino a tejer
a encontrarme con mis hermanas
en Atamisqui vamos a tejer.

En Atamisqui están
las teleras de Santiago
para seguir entramando
esta semilla que va brotando[7].

[7] Coplas de Ángela Balderrama fechadas en Amaicha del Valle el 23 de abril de 2024, escrita para el Encuentro de Textiles Semillas en Atamisqui.

Arqueología de la presencia

Celeste Valero

Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani
Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado)[1]

¿Quién está contando nuestra historia y cómo?

El movimiento, las vibraciones de la existencia, el colorido de las flores y los espirales en el vuelo de las aves. Podemos interpretar en un textil la vida, lo natural y los sueños. En este sentido podemos decir que la presencia de los seres se prolonga, viene de antes y se va mucho después. O quizás no se van y en el presente pasan a significar mucho más. Los textiles guardan esta información y las tejedoras reconocemos el lenguaje.

Una pregunta recurrente que me hacen es: ¿qué significa ser tejedora, descendiente de tejedores?

Mi padre, Martín Valero, aprendió a tejer cuando era niño mirando a su tío y, pocas veces, a su padre. Luego dejó de tejer por muchos años hasta que se casó con mi madre, Ilabia Lucrecia Cruz. Ella le ayudó a recordar. Él falleció a sus 61 años. Su paso por este mundo natural influye en el mío, sus palabras y sus silencios, el conocimiento que me traspasó.

Sin ánimo de romantizar la vida de mis padres, es necesario escucharles cuando me hablan del pago donde habitaron con sus padres como un paraíso de tierra fértil y de esfuerzos incansables caminando montañas y la cría de las llamas y ovejas. Esto hace que yo comprenda por qué estoy aquí honrándolos.

[1] "Este aforismo [aymara] puede traducirse aproximadamente así: 'Mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro', aunque sus significados más sutiles se pierden en la traducción". Silvia Rivera Cusicanqui (2015); *Sociología de la imagen*, Buenos Aires, Tinta Limón.

> Mi camino de investigación hacia una identidad personal comenzó con el relato de mi familia. Mis *anteabuelos*[2] vinieron de las comunidades quechuas de alguna parte del Perú, habitaron los valles de Santa Victoria Oeste, lo que hoy se conoce como la Provincia de Salta. En el tiempo de mis padres, las raíces se movieron a la comunidad indígena de Casillas, reconocido como Pueblo Omaguaca, adonde actualmente pertenecemos. Nací en Huacalera, en la Quebrada de Humahuaca. No puedo concebir mi camino sin el recorrido que transitaron ellos, es por eso que puedo decir que mi presente está compuesto del presente de mis anteriores. Mis abuelos tejían, mis padres tejen, aunque el tiempo pase, las narraciones son audibles. La historia se sigue contando, descendientes del saber, del saber hacer, del ser-haciendo. Cuando me encontré con este relato familiar *recordé* un camino de reconocimiento, de aprender sobre lo aprendido en un relato de colectividad y equilibrio con el *todo*[3].
>
> Los textiles me hablan del presente, porque sus dadores de vida aún estamos aquí. En ese momento me cuestioné, ¿por qué la historia la siguen contando otros? Dicen que desaparecimos. ¿Es cierto que muere? Recordé las palabras de Juan Muñoz, director del Museo Nacional Terry, acerca de la idea de que los indígenas existieron y ya no están más. Mientras Juan dirigía una charla sobre gestión de patrimonio en Río Negro, algunos integrantes de las comunidades mapuches cuentan que estaban haciendo puntas de flechas con las mismas técnicas y materiales con las que hacían sus antepasados. Algunos de los presentes les plantearon que lo que estaban haciendo eran réplicas, a lo que ellos

[2] Expresión propia de la región en la que vive la autora. [3] El *todo* hace referencia al mundo natural y espiritual desde la cosmovisión andina.

respondieron que no, afirmando que son mapuches haciendo flechas originales. Para muchos es conveniente pensar que los indígenas solo existimos en el pasado porque molestamos, exigimos derechos, defendemos el territorio del extractivismo y protegemos el equilibro con la tierra.

Luego de recordarme y conocer sobre mis raíces, recorrí muchas comunidades, visité a mis hermanas tejedoras en sus hogares y miré eso que mis padres me cuentan, territorios aún sanos, tecnologías indígenas que dan vida a los textiles hoy. Me dije a mí misma: ¿quién está contando nuestra historia y cómo?

Aquí estamos los descendientes habitando los mismos territorios, preparando las humitas, hilando hilos *lloqe*[4], realizando gestos y ceremonias de permiso y agradecimiento a los otros seres que coexisten en este mundo, sin nuestra lengua materna pero con los textiles vivos llenos de información en los usos y una lectura e interpretación sentida y común.

Comencé a buscar eso que ya tenía, aun así fueron necesarias las preguntas y cada respuesta o nueva pregunta fue un brote en la tarea de la protección de lo que se intentó borrar, hablando audiblemente sobre los pasos de los anteriores.

Atravesar la memoria

¿Qué se hereda? Las técnicas del telar de cintura, el telar de suelo, de estacas, los trenzados, entre otros son el hacer que conecta a los seres humanos y no humanos. Nosotras las tejedoras y tejedores concebimos la creación de textiles con un propósito de vida, la técnica trae al mundo la espiritualidad que contiene un textil. Una chuspa[5] se concibió con el propósito de *pertenecer* o convivir con una familia, para una ceremonia específica, por ejemplo. Muchos textiles llevan las iniciales de los que luego los van a portar y dar uso. Los colores nunca perdieron significado, aunque nos cueste leerlos como lo hacían los anteriores.

Mientras escribía estas notas me encontré sentada en un banco de la terminal de colectivos en Humahuaca con doña Margarita Zerpa, de la comunidad de Palca de Aparzo. Conversamos

[4] Hilado especial de color negro y blanco en lana de oveja, con propósito de protección y medicina para el cuerpo. [5] Bolsa pequeña, tejida o bordada según la zona. De uso exclusivo personal o ceremonial para contener hojas de coca.

mientras ella me convidaba coquita de su chuspa bordada con punto cruz y las iniciales de su nombre y apellido (en cada cara del tejido). Recordé la razón por la que comencé este camino de reaprender y revivir técnicas olvidadas: ellas, las maestras de nuestro camino, son nuestras madres y abuelas. Pensaba muy para adentro mío, mientras sostenía con emoción y agradecimiento la chuspa de doña Margarita Zerpa, que no es simplemente un objeto, esta chuspa es su compañera, con quien comparte sus anillos (tenía dos anillos en sus manos y dos los había atado a la sejranas[6]). Nosotros somos los anteriores de otros, buscar en los pasos de los ancestros también es renombrar, resignificar. Maravillosa y sufrida suerte. No nos tocó cavar muy lejos ni muy profundo. Me dije, es necesario sacudir el polvo de las manos y recordar con las yemas de los dedos.

El saber está vivo, late en las manos de nosotras, las hijas e hijos del tiempo.

[6] Hilos sujetados de la chuspa que cuelgan como flecos.

Lo común latente

Santiago Azzati
Andrei Fernández

Escuchar políticamente es detectar los indicios de proyectos comunes todavía no expresados verbalmente.

Anna L. Tsing, *Los Hongos del Fin del Mundo*[1]

Los textiles y sus técnicas tienen un poder particular. Una bolsa, una yica[2], una chuspa[3], una manta son dispositivos útiles para contar historias. No precisamente historias de un mundo que siempre es uno, de un tiempo que avanza como flecha hacia adelante, de vagas promesas y esperanzas demoradas, de crecimiento económico y desarrollo, de progreso y modernización. Alrededor de los **Textiles Semillas** y de sus tejedoras aparecen otras historias, otros modos de narrar esa maraña de enredos, de hilos anudados con otros que llamamos tierra. Hablar y escribir son modos de hilvanar los hilos que tejen el mundo[4], un mundo que es siempre múltiple, hecho de muchos otros, radicalmente plural, indefinido, siempre en marcha. Un mundo hecho de mundos, como un hilo que se trenza con otros, que convergen y divergen, que se tuercen y enredan, que a veces, también, se deshilachan. Un manojo de historias, torcidas al revés como un hilo *lloqe*[5], que cuente por algún reverso, que pregunte otras preguntas, que piense otros pensamientos. A fuerza de estar, de encontrarnos, hemos aprendido, nos han enseñado, a ver en una yica todo el monte, en una chuspa la Puna y sus quebradas, en un rebozo las flores

[1] Anna Lowenhaupt Tsing (2023); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, Buenos Aires, Caja Negra. [2] Palabra de origen quechua que se usa en el norte de Argentina para nombrar un tipo de bolsas enlazadas que hacen especialmente las mujeres del pueblo Wichí. Yica es una palabra que también fue usada en el Gran Chaco para nombrar a una colección de objetos que guardaban las personas de los momentos más solemnes de sus vidas, como una regla mnemotécnica, la forma de guardar el hilo de una vida, ya que la propia vida puede ser una red de recuerdos y fronteras. [3] *Chuspa* es una palabra quechua que nombra un tipo de bolsa que se usa para transportar hojas de coca y cacao, utilizada principalmente en la región andina de América del Sur, realizada con técnicas de tejido en telar. [4] Parafraseando a Cecilia Vicuña(2018); *New & Selected Poems of Cecilia Vicuña*, Berkeley, Kelsey Street Press. [5] *Lloque* o *lloqui* en quechua significa izquierda y así se denomina al hilo compuesto por dos hebras de color blanco y negro natural, hiladas a la izquierda y torcidas a la derecha. Es un hilo con diferentes virtudes como la protección y la sanación. Este hilo es utilizado como amuleto, se coloca en las muñecas y tobillos. También se realiza en determinados momentos con un sentido ritual.

soñadas por las piedras o las historias que guarda el cañaveral en el encaje transculturado de una Randa.

Escribir en presencia de los textiles y de quienes aún los tejen implica aprender a heredar de otro modo este manojo de historias en torno a tejer como una práctica de hacer (y saber) común que perdura en el goce y la confianza que esos saberes guardan. Alejandra Mizrahi, mientras teje y enseña, aprende nuevas formas de tejer. Afirma que las manos de las tejedoras pueden realizar recorridos distintos para llegar a los mismos resultados porque el tejido, como la escritura, no fija el pensamiento sino que es el medio mismo del pensar[6]. Qué preguntas pueden surgir, qué historias guardan los tejidos, qué pensamientos provocan, qué legados heredan y a qué nos obligan. Una superficie de bordes, una juntura de mundos, una crecida, un ensamble: una multiplicidad de historias todavía capaces de reunir a quienes están interesados en aquello que de perderse haría del mundo un lugar un poco más pobre. María del Carmen Toribio, tejedora y artista del pueblo Wichí, dijo que pensar en una yica es pensar la vida y es tejer una memoria viva[7]. El tejido, en particular de yicas, es un dispositivo de transmisión de conocimientos de manera continua capaz de mixturar memoria y goce a través de la conservación de antiguos patrones que evocan la vida del monte, pero también la resistencia y la invención.

Cuando el monte y los ríos proveían a las comunidades de lo que hacía falta, las yicas se usaban para salir a recolectar y cargar lo obtenido en la caza y la pesca. Pero el presente acumula varios siglos de perturbación ecológica que continúan amenazando la continuidad de la vida de quienes son con el monte y los seres que lo habitan. Entonces, el tejido, también, mutó. Ya no se teje solamente para el uso, se teje también para comerciar y con lo que se obtiene comprar lo que se pueda, que casi siempre es poco, que casi nunca es suficiente. La trampa sigue operando, porque las operaciones inmanentes de devaluación de las vidas en estas zonas es una constante que lleva más de quinientos años. Sin embargo, la práctica del tejido continúa, sigue viva, insiste. Lo demuestra la persistencia de técnicas y patrones que evocan la vida y los seres que habitan cada paisaje.

[**6**] En el texto "El tejido pensamiento" que es parte del fanzine realizado en el contexto de la Jornada de Arte Textil en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en febrero de 2024. [**7**] En la Jornada de Arte Textil celebrada en el marco de la exposición *Soñar el agua*, de Cecilia Vicuña, en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) en febrero de 2024.

María del Carmen Toribio reafirma la capacidad que tienen los tejidos de adaptarse a los cambios, de prestar atención a lo que se transforma como estrategia para vivir bien en tiempos precarios. Comenta Demóstenes Toribio, traductor y comunicador del pueblo Wichí, que en *wichí lhämtes*[8] hay una palabra, *tayhin*, cuyo significado es tejer o, más bien, tejiendo[9], pero también es construir, reconstruirse, cicatrizar. Los tejidos wichí, siempre en bolsas y ahora también construyendo otras piezas para otros usos, reconstruyen caminos de vida y despliegan relatos que reúnen tiempo humano y naturaleza, mundos heterogéneos en los que no existe la división entre humanos y no humanos. Toda la naturaleza parece poder ser reunida por nuestro pensamiento, atada con los temores humanos, envuelta por nuestras fantasías, pero la naturaleza no es humana y transcurre en tiempos que huyen a nuestra comprensión.

Durante el peregrinaje de **Textiles Semillas**, el equipo sembrador[10] se encontró con una tejedora, Clara Adelina Guerra, mientras vendía artesanías con su familia en la plaza central de Amaicha del Valle. Ella señaló una figura en uno de sus tejidos y contó:

"Esta es una guarda incaica, muy común aquí en Amaicha.

Muchos decimos que es una guarda pampa, pero yo creo que es amaicheña.

Se usa mucho, siempre hay guardas. Nosotros la tenemos a esta, que está en todos lados. Es así como una escalerita, una escalerita, claro. [...]

Yo inventé esto otra vez, hice de nuevo lo que hacía la mamita, después las inventé otra vez, estas guarditas y otras que son inventadas por mí.

Pero resulta que cuando yo empiezo a andar, a salir, a ver, a fijarme, existen ellas, existen en otras cosas, existen en otros tejidos, existen en ollas también.

[**8**] Este glotónimo suele traducirse al castellano como *las palabras de la gente*. Es el idioma del pueblo Wichí y de otros pueblos del bosque seco tropical del sur de Bolivia y del norte de Argentina. [**9**] La palabra *tayhin* es un verboide que forma un gerundio progresivo que equivale a *tejiendo* y la raíz *yhi* al mismo tiempo que deriva de otra palabra *layik*. De ella se conserva la "y" quitando los afijos, prefijos y sufijos que la transforman. La lengua wichí es aglutinante, como el resto de las lenguas indígenas de tipo sintética. Esta palabra significa también: construir, reconstruirse, cicatrizar, además de tejer. (A partir del texto inédito de Demóstenes Toribio sobre el significado y uso de la palabra *tayhin*, escrito en febrero de 2024). [**10**] Conformado por Alejandra Mizrahi, Andrei Fernández, Clara Johnston, Alina Bardavid, Cecilia Vega, en mayo de 2023. Las *sembradoras* se ocupan de propiciar y cuidar el crecimiento de los vínculos y los trabajos de Unión Textiles Semillas.

Como una memoria también existen ahí esas guardas. Yo creía que yo las inventé porque las tenía en la cabeza.

Las hacía porque me gustaba, yo inventaba pero resulta que otra vez estaban en otra cosa".

Clara inventa una forma, cuenta con sorpresa que se encuentra al salir, al andar, con que esa imagen que tenía en la cabeza, que hizo nacer para que sea vista por otros ojos, para que sea parte de abrigos y ornamentos, en realidad es hecha por muchas manos en muchos artefactos. Aparece ante ella como parte de una memoria compartida que excede a su tiempo de vida y al territorio que conoce. Las formas en su relato van tomando autonomía, ellas están en diferentes lados, ellas andan, ellas no son fruto de la imaginación individual sino que son parte de una imaginación común.

Los tejidos son el fruto de una miríada de procesos que componen complejas cadenas operatorias, historias de entrelazamientos, de reciprocidad y cuidados mutuos, que involucran a humanos, plantas, animales, aguas y suelos en zonas de contacto pluriversal. Son gestos que permiten a una vida encontrar vida y cohabitar en ella, con ella, a partir de ella. Bruno Latour señala que el territorio no es el lugar que ocupamos sino aquello que nos define[11]. Cada grupo tiene una geografía en la que espacio y tiempo se entrelazan como mapas de relatos[12].

El peregrinaje y los encuentros que propone **Textiles Semillas** son las unidades de este trayecto, estadías de un proceso de instauración. Recorrerlo requirió ir un poco más lento, asumir la intemperie para construir a partir de ella una confianza provisoria, un espacio para *cultivar una escucha* y producir otras audibilidades. Una escucha cuyo punto de partida fuera reunirse en torno a algo común, aunque ese común no fuera el mismo para quienes allí se reunían. Un espacio y un tiempo donde poner en práctica, a la vez que reivindicar, un tipo de autonomía creativa e instaurar un tiempo común.

[**11**] Citado por Bruce Albert y Davi Kopenawa (2024), *El espíritu de la floresta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. [**12**] Bruce Albert (2024) les llama "mapas verbales", tomando una expresión de Klara Kelley y Harry Francis, en *El espíritu de la floresta*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

En la Jornada de Arte Textil que compartimos a principios de 2024 en el MALBA, Margarita Ramírez[13] cantó una vidala al comenzar su presentación:

Perdonen mi tardanza,
me costó llegar hasta aquí.
El aire casi no me deja venir
en medio de discusiones me atreví a salir.

Un encuentro nunca sucede en cualquier parte, siempre en alguna parte, en un lugar determinado. Amaicha, Tilcara o Atamisqui son los nombres de encuentros que ocurrieron, que evocamos. Los encuentros nos transforman, nos contaminan, nos cambian, nos hacen devenir siempre un poco otros. Convocar el encuentro como estrategia y como método, enredarnos, enmarañarnos, tramar bordes, inventar nuevas crecidas. Siempre de nuevo, siempre otra vez: un tejer común en la tardanza.

Quisimos que encontrarnos a tejer pudiera ser, al menos por esta vez y mientras durara, la posibilidad de *darnos tiempo* para construir una confianza, para unir los hilos, para enredarnos de otro modo. Lo común es un suelo compartido, una misma intemperie, unas historias, un modo de tejer, una latencia. Algo que insiste y subsiste, con una fuerza de anacronismo, con una encomiable perseverancia, como un designio. "Me han dicho que yo me he muerto, pero aquí estoy", cantó Ángela Balderrama[14] en el Museo Arqueológico de Tilcara después de que una investigadora especializada en textiles afirmara que el saber sobre ciertas técnicas ancestrales, incluidas en colecciones arqueológicas, se había perdido por la ausencia de la transmisión de conocimientos tras la invasión europea. El día después de ese episodio en el museo, Ángela comentó: "Nosotras no somos un museo o podemos decir que somos un museo viviente. Porque aparte de los que están, de la técnica que se ha hecho de hace muchos años y nosotras seguimos trabajando en ese tema. Pero la arqueóloga hablaba del pasado y nosotras no somos sólo el pasado, estamos aquí, somos presente y lo seguiremos siendo"[15].

[**13**] Una de las referentes de Textiles Semillas y fundadora de la Cooperativa Tinku Kamayu de Lampacito, Catamarca. [**14**] Referente de la Cooperativa Pachamama de Amaicha del Valle, Tucumán. [**15**] Fragmento de testimonio en la Asamblea de Textiles Semillas en Huacalera, comunidad de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy. Realizada en noviembre de 2023.

El tejido como lengua y linaje, como modo de mostrar la intimidad de una herencia que resiste en la que tejer es existir, es inventar un modo de hacer común en plena divergencia. Tejer entre todas lo que se pudiera, mientras durara el encuentro y también *entre*. **Textiles Semillas** como una puesta en devenir: un trayecto por hacer que sucede en la tardanza.

En el caso de los grupos de tejedoras que forman **Textiles Semillas**, a partir de los encuentros, de detenernos a comprender las insistencias, tuvimos que inventar estrategias para mapear las texturas de nuestros deseos reflejados y alimentados en el encuentro con un otro, en el encuentro con *lo común*. Claudia Aybar[16], Randera, al contar qué es para ella el trabajo textil afirma que se trata de "volcar la imaginación"[17]. En diferentes testimonios de las tejedoras que son parte de la **Unión Textiles Semillas** ese derrame de la imaginación aparece como la potencia de un nuevo quizás. Ese vuelco que pueden las imaginaciones es lo que da lugar a reconocer un nuevo nosotras, un nosotras complejo que habilita nuevas alianzas para pensar qué hace que unirnos importe, qué alienta el tejido, qué enlaza, qué imagina, con qué problemáticas se contornea. La imaginación puede crecer, puede inundar, puede transformar. Un evento, algo que devino más que la suma de sus partes, que convocó a tejedoras, artistas y activistas, pero también a una red de sembradoras. Un encuentro polifónico a medio camino entre el tejido y la palabra, algo que pudo brotar a pesar de todo. Lo común, a veces, también, se teje.

[**16**] Es fundadora y parte de la cooperativa Randeras de El Cercado, de Tucumán. [**17**] En charla registrada como parte del Peregrinaje que realizó el equipo de Textiles Semillas para convocar a los grupos a ser parte de este proyecto.

El enredo planetario: por una poética de los cabos sueltos

Martin Savransky

Los poderes de la imaginación y de la memoria se combinan estrechamente a través de la figura de la araña; ésta sostiene en su tela la totalidad de lo que ha sido, pero también despliega el enredo infinito de versiones posibles de una historia, recordándonos así que toda situación es rica en virtualidades no realizadas.

Dénètem Touam Bona[1]

No hay líneas nítidas. No hay cortes limpios. Entregarse al virtuoso y duradero desorden que es vivir en la tierra es estar enredado, en y a través de enredos (si no siempre enredado), una vida retorcida y enredada alrededor de otra vida alrededor de otra vida hasta el final. ¿Qué es, en efecto, esto que llamamos tierra, sino otra cosa, algo en exceso de todas las cosas poseídas y desposeídas, algo que nunca es del todo una *cosa* en sí misma? ¿No es precisamente eso lo que lo expone todo a un exterior que no puede controlar ni apartar, a un más-que que nos hace a cada uno menos-que-uno, a una multiplicidad desenfrenada de hilos que tejen cada uno su propia historia insurgente? ¿Y qué forma esta multiplicidad de tejidos divergentes sino ese amasijo, ovillo y manojo, ese montón desordenado y entretejido de vidas enredadas, no-vidas, vidas posteriores, ese tumulto de hilos trenzados que dan origen a la tierra que les da origen? Cada vida se eleva sobre la tierra como las olas se elevan sobre el océano o los brotes se elevan sobre el suelo, cada una atrapa los rayos del sol a su manera singular, cada una se arriesga a moverse mientras otras se esfuerzan por quedarse quietas. Pero en el relevo y el retorno, cada movimiento y cada giro de vitalidad se repliega sobre lo múltiple, reverberando a través del desorden enredado, imperfecto e imperfectivo que somos (en el que estamos) y seguimos convirtiéndonos[2]. Así, la tierra se convierte en memoria de todo lo que

[1] Dénètem Touam Bona (2022); *Fugitivo, ¿dónde corres?*, Cambridge, Polity. **[2]** Martin Savransky (2022); "Speculative Earth", en Nina Williams y Thomas Keating (Eds.); *Speculative Geographies: Ethics, Technologies, Aesthetics*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

ha sucedido, transformada por las olas y los mundos que se tejen dentro y fuera de sus enredos, anfitriona de todas las versiones y variaciones de los enredos que somos, que podríamos haber sido y en las que podríamos estar[3]. Y así se convierte en un enredo pluriversal de variaciones virtuales, de potenciales no realizados, de un insistente de otra manera. Lo cual es otra forma de decir que estar enredado no es estar fusionado, no es estar confundido, no es estar consolado, no es estar engatusado, no es estar completo una vez más (o en absoluto). Estar enredado es estar en nudos, estar expuesto, enredarse en y fuera de los enredos de los demás, en y fuera de forma. Es dejarse arrastrar en un movimiento de metamorfosis que no pertenece a nadie pero que lo transforma todo en el pasaje desordenado y el espacio imposible que es el intersticio del nudo, en la cuota anárquica que es la incompletud que compartimos y que no podemos sino seguir tejiendo mientras nos desviamos y balanceamos. Estar enredado es no terminar, no empezar, nudo[4] para ser (transformado).

En una tierra inestable e insegura, desarticulada consigo misma, los mundos sólo penden de un hilo. De hecho, la propia textura de la tierra podría compararse a un tejido inacabado en el que cada hilo cuenta una historia diferente; donde cada mundo pende de un hilo que se apoya en otro hilo que se apoya en otros hilos que, en conjunto, no forman un todo y no se apoyan en nada. Los hilos se lazan y entrelazan unos con otros, forman nudos de distintos grados de fuerza y filtran formas variables de influencia y vibración a través de sus múltiples giros y vueltas[5]. Pero una

[3] Bronislaw Szerszynski (2019); "How the Earth Remembers and Forgets" [Cómo recuerda y olvida la Tierra], en Adam Bobbette y Amy Donovan (Eds.); *Political Geology: Active Stratigraphies and the Making of Life*, Nueva York, Palgrave Macmillan. [4] Nota de la traductora: El original contiene un juego de palabras intraducible basado en la homofonía entre los vocablos ingleses "knot" (nudo) y "not" (no). [5] Martin Savransky (2021); *Around the Day in Eighty Worlds: Politics of the Pluriverse*, Durham y Londres, Duke University Press.

maraña nunca trasciende el entretejido de hilos divergentes. No hay nada por encima ni más allá del enredo. Lo que llamamos tierra no es más que esta multiplicidad tejida a través de conjuntos divergentes de existencia en su continuo dar y tirar. No es la tierra trascendente, sino su no-tierra común, no es el objeto de conocimiento o gobierno, sino el terreno inestable a través del cual un tapiz fragmentario de variaciones vivas improvisa su socialidad ingobernable. Y a medida que se tejen y anudan, a medida que nuevos hilos se desarrollan e hilan a través y alrededor del tejido de las cosas, los tejidos tiemblan, las cosas revientan por las costuras. Igual que se teje, se desteje, se añaden hilos y se tejen, y otros se tensan, se rompen y se desgarran. Mientras permanece enredada, latiendo en la apasionada incompletud de sus hilos enredados, la tierra vibra en una anarquía de cabos sueltos: bordes menores, variaciones salvajes, posibilidades insistentes, potenciales soslayados.

Cabos sueltos. Eso es lo que la axiomática del capitalismo colonial moderno nunca ha sabido manejar, la profusión intempestiva y desordenada de cabos sueltos. Pretendía enderezarnos, allanarnos el camino, mejorar la tierra, acortar distancias, abrirnos (a su uso). De ahí su designio imperial, su proyecto de colonización de toda la tierra, de desarraigo, de dominación, de apropiación. De ahí su programa de captura total, su lógica de dar y sacar (sobre todo sacar), su intento de asignar a todo y a todos un nombre propio, un lugar propio, una función propia. De ahí sus esfuerzos de sistematización, sus historias de progreso y civilización. De ahí su deforestación metafísica. El colonialismo es el negocio de las distancias íntimas, de los espacios interiores, de las vistas despejadas, de los caminos

preestablecidos. Y al intentar apoderarse de toda la Tierra, alisar las grietas y desenredar los hilos, la modernidad emprendió nada menos que una guerra sin cuartel contra los cabos sueltos. Intentó ponerlos en orden o apropiarse de su excedente de vida y su potencial virtual, llevando a cabo un experimento catastrófico de construcción imperial del mundo que desde el siglo XV ha visto la deforestación exhaustiva de los bosques en la fabricación de barcos imperiales y de esclavos; que capturó las fuerzas eólicas de los vientos y las corrientes oceánicas para convertir a la tierra en un medio de comercio y un objeto de gobierno; que convirtió en armas las vidas de los animales, las malezas, las semillas y las enfermedades europeas para convertir otros suelos en suelos europeos, otras tierras en cultivos, otra fauna en alimentos europeos, otras montañas en metales; que redujo la vida a propiedad y las vidas ya pasadas a combustible; que condujo a la desaparición de los pueblos indígenas y a la esclavitud de las vidas negras por millones en los ordenados monocultivos de la plantación y en el desedimentado desenredo de la memoria de la tierra que son las operaciones de la mina y la plataforma. Al hacerlo, la modernidad pretendía hacer realidad el sueño de atar los cabos sueltos y los fragmentos dispersos de Pangea en la fabricación de un globo único, sin costuras, un espacio interior sin enganches ni pliegues, libre de arrugas y torsiones, completamente desenredado[6].

Este sueño moderno de progreso, el esfuerzo por poseer la tierra para poseerse a sí mismo, partió innumerables mundos, desgarró el tejido mismo de la tierra, destruyó más de lo que incluso los cautivados por su promesa eran capaces de imaginar. Contra los cabos sueltos, hizo proliferar la pérdida: la pérdida constitutiva de la posesión, de la propiedad y de lo propio. "Toda propiedad es pérdida porque toda propiedad es la pérdida del compartir"[7]. Contra la incompletud planetaria que compartimos y la multiplicidad de mundos en curso y acabados que se hacen y deshacen mientras se desvía y oscila, hizo un desastre planetario de su diseño imperial. Pero ningún plan y, mucho menos, un diseño tan abarcador se llevó a cabo en todos sus detalles.

[**6**] Martin Savransky (2021); "After progress: Notes for an ecology of perhaps", en *Ephemera: theory & politics in organization*, vol. 21. Stefano Harney y Fred Moten (2021); *All Incomplete*, Londres, Minor Compositions,14.

[**7**]

Siempre se escapa algo. No hay forma de atar los cabos sueltos que esta tierra hace proliferar mientras se desvía y oscila. Y aunque toda visión del mundo intenta realizar lo que prevé, no puede prever lo que precipita su realización. Impropias e improvisadas, las marañas planetarias no pueden ser apropiadas. Por eso, a pesar de sus esfuerzos, el proyecto moderno no ha logrado el desenredo generalizado que podría haber previsto. Al intentar apoderarse de la Tierra, se ha visto envuelto en una mutación atmosférica que sus sueños de posesión han avivado, pero que ahora es incapaz de controlar. Tampoco ha conseguido atar (o quemar) la profusión de cabos sueltos. En los intersticios y bordes fuera de la ley del mundo moderno, en las alborotadas marañas de su entorno, los cabos sueltos han eludido y siguen eludiendo y escapando a su alcance, siguen eludiendo y dispersando todo lo que intenta apropiárselos, desatarlos, enderezarlos, ponerlos en orden. *Siguen rechazando lo que la modernidad considera propio de ellos.*

"Negarse significa moverse en la parte maldita de la vida que se retuerce en el intersticio turbulento, moverse con esa parte anárquica de la existencia que sigue dando vida"[8]. No hay nada como el rechazo que se da al tirar subrepticiamente de un hilo suelto para empezar a asistir al lento deshilachamiento del tejido de un mundo moderno cuyas fantasías de soberanía y orden sustituyen las texturas desgarradas de nuestras existencias enredadas por la nada sin fisuras de su catastrófico final. Lo que también quiere decir que no hay nada como el tejido de enredos insurgentes e ingobernables de la vida social para recordarnos que la libertad es una praxis en curso e inacabada, que lo múltiple debe hacerse y rehacerse sin cesar. Enredándose en nudos ingobernables, entretejiendo una multiplicidad de hilos divergentes, estos cabos sueltos navegan por las superficies cambiantes de las fronteras porosas, los cercamientos de la tierra, las movilidades transversales y las solidaridades dispersas a través de diversos entrelazamientos y desprendimientos de formas de poder (estatal), capital corporativo y financiero, violencia medioambiental y precariedad diseñada, fuera de tiempo, a destiempo, inventando rítmicamente su propio pulso. En los

[**8**] Erin Manning (2023); *Out of the Clear*, Londres, Minor Compositions, 28.

experimentos de autonomía política, en los saberes desobedientes, en las prácticas de subsistencia impropia, en la elaboración colectiva del pensamiento y el estudio, en las formas imposibles de socialidad, en la poética generalizada de la contrainvención a la que el tejido de sus prácticas estéticas va abriéndose paso a medida que se alejan, esos cabos sueltos que la modernidad ha intentado pero nunca ha podido capturar del todo siguen creando aberturas en el desierto de sus costuras, introduciendo variaciones no sancionadas, manteniendo viva la vida en lo imperfecto, la tierra no idéntica a sí misma. Es en esas aberturas y a través de ellas que cierta experimentación fugitiva se pone en marcha de manera clandestina, una contraposición que no hace cosmos ni pretende hacerlo, sino que se propone recuperar la memoria dispersa y el potencial no realizado de un presente vibrante, rebosante de lo que ha logrado escapar, de lo que ha logrado persistir por debajo del borde del mundo. Otorgando a las tensiones y vibraciones de su existencia disyuntiva el poder de tejer sus hilos de otro modo, permanecen sensibles a los enredos planetarios, vivos a sus movimientos vibrantes, hilvanados y anónimos, insistiendo en vincular su persistencia soslayada y desconocida a la precariedad de nuestra existencia en curso. Siguen tejiendo sus hilos para dar a las memorias desenredadas, a las realidades suprimidas, a las socialidades ridiculizadas, a las prácticas fantásticas, incomprensibles e inverosímiles, el poder de amplificar la incompletud que compartimos, de tejer nuestros sueños de otro modo, de entrar en conjuntos generosos y generadores de relevos con el exterior que es la parte anárquica de la tierra. Y al hacerlo crean un entorno enredado, un espacio común improbablemente

anudado hecho enteramente de interrupciones, donde los que dicen "nosotros" saben que son singularidades en un continuo interrumpido, es decir, *expuestos unos a otros y a la tierra, enredados en la exposición compartida, en la incompletud que compartimos*. Como punto de apoyo de procesos intensivos y rebeldes de desestabilización y reagrupación que trastornan el propio proceso sistémico de devastación y devaluación que rechazan, practican una voluntad de enredarse en su desorden, la insistencia de todo lo que sigue en curso, de todo lo que permanece inacabado, en una socialidad generativa e imposible, plegando el exterior hacia dentro, estallando el mundo moderno por sus costuras. Al escapar de la totalidad y eludir la finalidad, lo que está en juego es nada menos que una poética de los cabos sueltos: una dinámica de invención colectiva, improvisación y experimentación que vincula este mundo a un exterior que no puede controlar, del mismo modo que el enredo de sus fuerzas desestabiliza nuestras fantasías de soberanía y conecta nuestras vidas compartidas a muchas composiciones no sancionadas, a una multiplicidad desenfrenada de formas poco comunes, a metamorfosis no contadas, en el enredo planetario que somos y en el que seguimos convirtiéndonos.

Q'EPI

SEGUNDO ATADO
MÁGICO

N’otetsel ta otaché[1]
Lo ancestral que empuja hacia adelante

Claudia Alarcón
Silät

Es muy hermoso encontrarnos.

Desde que comenzó **Textiles Semillas** he visto nacer una historia traída desde un lugar muy lejano, a través de diferentes vientos y con cambios de climas, pero aún así algo estaba por comenzar. Comenzó la siembra y las que están al frente tomaron sus tiempos para regar, nosotras las tejedoras nos levantamos a trabajar para después cosechar y agarrarnos de las manos en lo que sería nuestro refugio.

Una vez Andrei me contó de mi hermana Celeste Valero, que la había conocido y me contó de sus palabras. Me llenó de alegría, tenía tantas ganas de conocerla. Cuando la conocí en persona y la escuché hablar supe que su historia no era tan distinta a lo que yo venía haciendo en mi comunidad con el grupo Silät. Entonces ahí sentí una gran esperanza. Desde ahí supe que podemos apoyarnos en nosotras mismas. Venimos defendiendo nuestros trabajos ancestrales para que sean respetados y valorizados. Yo la admiro muchísimo a Celeste. Gracias a **Textiles Semillas** puedo encontrarme una y otra vez con ella, abrazarnos y sonreírnos. Gracias a este proyecto tan hermoso, más allá de que podamos vender nuestras artesanías, para mí lo más importante es que podamos encontrarnos, estos doce grupos del norte de Argentina,

Q’epi - Segundo atado mágico
Textil de referencia
Tipología: paño
Técnica: telar plantado
Materiales: lana de oveja, tintes de cáscara de algarrobo, cebolla y tintes artificiales
Iconografía: rayas
Autoría: Teleras de Huilla Catina

[1] Demóstenes Toribio nos explica que *otache* es la palabra para nombrar a “mi parte de adelante”, *ta* es una partícula que denota movimiento, es un apócope de *otatache* que se puede traducir como futuro, ya que, me dice, se supone que avanzamos siempre hacia adelante, aunque probablemente en una ondulación creciente. Las mujeres ese día reafirmaron: nuestro trabajo es llevar lo ancestral hacia adelante. Vuelvo al señalamiento de Demóstenes Toribio: *tayhin* puede traducirse como *tejiendo*, pero en su raíz esta palabra significa también construir, reconstruir, cicatrizar. Lo que las mujeres Wichí hacen al enlazar, literalmente, imágenes. Andrei Ferández.

de diferentes comunidades y organizaciones para poder mostrarnos entre nosotras lo que sabemos hacer. Qué alegría es admirar los trabajos de las demás compañeras y de las tejedoras que ellas representan. Qué alegría inmensa es sentirnos en familia. Yo le agradezco a Andrei y a Alejandra por generar todo esto.

Quiero contar de mi primer recuerdo del chaguar: es mi abuela machucándolo. Estaba recién traído del monte. Veía a mis tías pelar las hojas largas, sacarles las espinas para descubrir la fibra con la que después harían hilo. Desde que soy una niña pequeña me decían las mujeres de mi familia que yo debía aprender a trabajar el chaguar para que, cuando sea grande, se lo transmita a mis hijas y a mis nietas. Como son las mayores, que siempre están hablando del futuro.

Puedo decir que mi relación con el chaguar es de asombro. Siempre me sentí atraída hacia él. Jugaba con los restos de las hojas y su fragancia siempre me transmitió mensajes. Trataba de imaginar cómo aprendió mi abuela, me sumergía en esos movimientos que hacían con las fibras, eso siempre llamó mi atención[2].

Siempre escuché hablar de que las mujeres vinimos del cielo unidas al chaguar. Pero lo entendí al pasar el tiempo: las mujeres antes fuimos estrellas. Hoy intento revivir desde el tejido esa historia. Me encuentro tejiendo con ese resplandor que nos quitaron.

El chaguar siempre ha sido muy importante para las mujeres Wichí. Nosotras lo tejemos, convivimos con él, es parte del monte al igual que nosotras. Ahí lo buscamos, entre los árboles. Desde que sacamos la planta y la trabajamos, sentimos su fragancia hermosa que nos hace felices. El aroma del chaguar no se pierde al teñirlo, tejerlo, sigue presente, es el olor del monte. El chaguar nunca deja de sorprendernos, todo lo que puede, las formas que toma.

[2] En una charla que Andrei Fernández tuvo con Caístulo, maestro espiritual del pueblo Wichí, sobre los tejidos de su pueblo, él le señaló que "virtualmente, todos los colores de los tejidos son desde el principio lo que nosotros estamos transformando, son los tejidos de las madres. Es donde empiezan los colores porque las madres también destilan su fragancia y ese es el folklore de cada mensaje de las madres. Todos los colores que salen a los cuatro vientos son la fragancia de las madres. Todos los colores forman un mismo idioma, todos los idiomas forman una misma fuerza, entre todas las fuerzas forman la solidaridad que tenemos cada uno". Y, agrega, que las mujeres no dejan de tejer porque lo que tejen es el futuro. "Vernos en una imagen donde todos estamos tejiendo entre todos cada uno un granito de arena. Como sabemos, para este trabajo en lo social, espiritual, también hay fuerzas para estructurar el pensamiento, el conocimiento y la sociedad. También llevar un conocimiento pero acompañando esta nueva generación que puede hacer nacer un espíritu en el mundo, donde pueda pronunciar sus mensajes así, naturalmente, como las madres".

Nosotras siempre tejimos. Especialmente tejemos bolsas que en nuestro idioma llamamos *hilú* y cuando hablamos en español les decimos yicas. Siempre hicimos bolsas para la recolección de alimentos pero no solo ha tenido esa función. María del Carmen Toribio cuenta que entre los wichí, portar una yica es una manera de ostentar que se posee un elemento valioso que se espera que llame la atención. Regalarse una yica entre los wichí es tan corriente como recibir un apretón de manos o un abrazo. Las mujeres, al confeccionar una yica, ya saben o presumen las reacciones que causarán. También hay yicas que son un símbolo de compromiso.

En las yicas siempre hemos tejido las formas que nos enseñaron nuestras madres y abuelas, siempre vimos allí una gran belleza y supimos que eso no puede desaparecer. Sucedió que los otros, las personas que no son de nuestro pueblo, no veían todo eso que nosotras sabemos que está presente en nuestros tejidos. Hemos sufrido mucho el mal trato y el mal pago de nuestro trabajo como tejedoras. Un día comenzamos a hacer los tejidos más grandes. Fue por invitación de una mujer que comenzó a trabajar con nosotras, una mujer que al principio en nuestro idioma llamamos Suluj (blanca), Andrei Fernández. Después la comenzamos a nombrar como Chisuk, mujer rebelde, porque ella nos alentó a hacer cosas que nosotras nunca antes habíamos hecho ni pensado hacer. Pero esas cosas nos permitieron que hoy nuestro trabajo comience a ser valorado y se vea en muchos lugares con respeto. Decidimos hacer algunos tejidos que eran como banderas, para nosotras fue como decir gritando algo que siempre dijimos como un susurro. Hicimos tejidos grandes para que ustedes, los otros, puedan ver esa belleza, para compartirla, pero también para que se sepa de nuestra presencia. Nuestro primer mensaje al mostrar nuestro trabajo es: estamos vivas.

Las formas que dibujamos con el tejido tienen un significado, son un mensaje. Cuando aprendí a tejer me enseñaron a hacer el dibujo del caparazón de la tortuga y las garras del carancho. Se puede ver en esos tejidos cuadrados y rombos escalonados con diferentes colores. Pero nosotras vemos formas que son parte de un lenguaje, un idioma de formas que cuentan sobre los

seres vivos con los que convivimos en el monte. Siempre las formas son un pedacito de un ser: ojos de lechuza, huellas de zorro, orejas de mulita, lomo de suri, semillas de chañar, entre otros. Y cada uno de ellos potencia la fuerza particular de ese ser.

Tejo historias de nuestro pueblo, el pueblo Wichí, que son mensajes para el futuro, que intentan resguardar la memoria colectiva pero que también creo que presentan una imaginación nueva, porque yo como parte del colectivo Silät soy parte de un nuevo movimiento, que abre un camino inédito para encontrarse con todos los tiempos. Siempre digo que es lo ancestral que empuja hacia adelante. En mis obras creo que hay un nuevo diálogo entre el pasado y el futuro que cambia al presente.

Esto que estoy realizando lo hago con todo mi corazón, con todo mi amor. En cada obra terminada siento una gran satisfacción. Esa obra que yo había realizado con el motivo *fwokats'aj ch'otey*, "orejas de mulita", bajo el título de "Resplandor del sol" o *Ifwala Ihalh* fue cuando nos juntamos por primera vez para este trabajo. Veía a muchas mujeres abandonar la idea, principalmente por la falta de una venta segura. En ese sentido lo hice pensando en que se puede recuperar el valor y la importancia. Ese tejido fue como una puerta que se abrió para todo lo demás que sucedió después. Tras el primero, hice varios trabajos más porque es algo, como dije, que me apasiona.

Para nosotras, las mujeres Wichí, en realidad el arte no es nada nuevo, es una actividad muy antigua y sabemos bien el valor que poseen nuestros trabajos, llevamos muchísimos años haciéndolo y comprendemos lo que representa. Tal vez no sea el valor en dinero sino el valor que tiene por el solo hecho de haber pertenecido a nuestros mayores esos conocimientos. Hoy surge la denominación de arte como una palabra que nosotras no sabemos bien cómo utilizar porque, por mucho tiempo, llamamos a nuestro trabajo artesanías. Así nos decían los otros que se llamaba. Estamos habituadas a ese nombre: artesanías. Pero en nuestro idioma no existen las palabras arte y artesanía, nosotras decimos *tayhin* que se puede traducir como tejiendo. Es una acción continua que nunca dejamos de hacer. *Tayhin* también es construir y cicatrizar.

Ahora que nos dicen que nuestros tejidos se denominan arte, lo dicen personas que vienen de lugares muy distantes y con otras lenguas. Eso hace que nuestro trabajo despierte otro interés y nos genere otras ganancias. Pero para nosotras no es ninguna sorpresa saber que es valioso. Creo que es muy gratificante encontrar a personas que consideren nuestros trabajos con la importancia que se merecen, nos sentimos valoradas y es parte de esto la invitación a la 60° edición de la Bienal de Arte de Venecia, donde no muestro solo mi obra sino que mostramos también las obras de mis compañeras de Silät. Estar en este grupo es muy lindo porque no soy solamente yo sino todas las demás mujeres que tienen saberes acerca del tejido. Es verdad que yo en mi condición abro posibilidades a las demás mujeres, pero para mí es más satisfactorio que estén todas las mujeres porque todas queremos tener trabajo y todas necesitamos. Es cierto que toda persona interesada en realizar esta tarea que hacemos tiene su lugar y puede ser partícipe de esto que se llama arte.

Desde hace ya algún tiempo, elegimos el nombre de Silät porque es nuestra voz, de nuestro idioma y desde el monte. Hemos creado una organización en la que nos reunimos las tejedoras para trabajar, juntándonos por nuestra iniciativa. Hemos puesto de nombre a nuestro grupo Silät, porque para nosotros eso significa anuncio y es para que todos sepan que vivimos aquí, aún existimos los wichí. Por eso nuestro grupo se llama así. Y en este grupo nosotras trabajamos, hacemos obras de arte y no solo eso, también dentro del grupo hay mujeres que se dedican a hacer artesanías, piezas utilitarias, donde gestionamos y realizamos la venta hacia otros lugares, a otros países, conseguimos pedidos y las mujeres los realizan. En un principio, desde 2017, estuvimos en el grupo *Thañí* y luego nos separamos. Hace ya un poco más de un año que somos Silät. Si bien cambiamos de nombre, el objetivo es el mismo, buscamos fortalecer la venta de las obras, los trabajos que se hacen colectivamente. Quienes somos de la comunidad de La Puntana seguimos trabajando asociadas con mujeres de la comunidad Alto La Sierra que coordina Melania Pereyra.

Desde los doce años empecé a hacer el hilo, aprendiendo a hacer algo para lo que no se

requiere saber escribir, sino que se trata de utilizar la sabiduría del tejido que sabemos hacer las mujeres Wichí. Observando a mis hermanas que conforman hoy el grupo Silät, ellas realmente son el mensaje. Es el mensaje para todo el mundo entero, que se entere el mundo de nosotras, las de este lugar y de nuestro trabajo. Nosotras, las que mantenemos nuestra lengua y nuestro tejido, dos cosas que para nosotras son las columnas que nos sostienen, como siempre digo[3].

[3] Fragmento de entrevista realizada por Andrei Fernández en febrero de 2024.

La crecida y los nudos[1]

Alejandra Mizrahi
Andrei Fernández
Michael Dieminger

Crecida es la forma en la que los grupos de los Valles de Altura de Jujuy, Flor de Altea de Santa Ana y Flor en Piedra de Caspalá, denominan a los bordes que rematan los rebozos bordados que realizan. Con el mismo color de la tela bordada hacen un tejido a crochet con la función de ser un borde que hace crecer la tela. Esta crecida está compuesta de corazones, *kenkos*[2], olas, entre otros motivos, siempre con diversidad de colores y fosforescencias. La *crecida* también suele llamarse al desborde del río tras las lluvias. Una crecida es una salida del cauce que puede provocar una inundación. Ante estas crecidas, nos preguntamos, ¿de qué nos inundamos al unirnos?, ¿qué formas tomamos al crecer?

Cada grupo no se concibe a sí mismo como una entidad "natural" con rígidos límites y principios de identificación e interacción, sino que se percibe como un organismo flexible y dinámico, que elabora sus diferencias e igualdades con otros colectivos mediante el intercambio con ellos. El antropólogo Fredrik Barth[3] propone comprender a los grupos a partir de conocer sus percepciones e interacciones, porque su pertenencia no se define por sus rasgos culturales, sino por la forma en la que el grupo percibe y define sus límites y sus fronteras.

[1] Este texto fue realizado a partir de la transcripción de la grabación para el segundo episodio del podcast de Textiles Semillas con la colaboración de Diego Gelatti. María Gabriela Cisterna (presentadora) (2024); *Cultivar la unión. La experiencia de crecer al compartir lo que sabemos y deseamos*, episodio de podcast n.° 2 en Textiles Semillas, Spotify.

[2] Kenko o Qenqo es el camino zigzagueante de la montaña o serpenteante del río. En quechua se escribe *Q'inqu* y se traduce también como "laberinto". Se llama también kenkos a sinuosidades de la voz que aparecen en el canto de coplas en el noroeste argentino. **[3]** Fredrik Barth (Comp., 1976); *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*, México, Fondo de Cultura Económica.

Desde **Textiles Semillas** y *99 Questions* buscamos ejercitar modos de imaginar, colectiva e interculturalmente, para probar, tentar, tantear y descubrir formas de vincular nuestros haceres. Pensamos a los textiles como territorios en los que las crecidas u orillos cumplen la función de contener pero además son las zonas de contacto que elaboran conexiones siempre parciales. Los bordes nuevos dan lugar a superficies plurales, las cuales dejan de ser fronteras para convertirse en espacios de unión y de creación de otras formas. De esta manera, los bordes pasan a ser protectores de un territorio inédito y común.

Las formas de producción y circulación de los tejidos rechazan la exclusividad de la función estética, sus creadoras defienden la polifuncionalidad de sus trabajos, el contenido estético está unido al utilitario, al ritual, al político. Adolfo Colombres propone elaborar una nueva teoría del arte, situada en la historia del continente americano, en la que el arte se geste con el fin de que los universos simbólicos pluriculturales migren de la marginalidad a espacios no de privilegios sino de respeto, de consideración social y con la incorporación de esos pensamientos a la historia humana de las formas[4].

En **Textiles Semillas** una misma pieza textil puede estar puesta sobre un cuerpo y en otro momento puede estar de otra manera: como objeto de contemplación, como fragmento o como obra maestra, que enseña. Hacia esa reafirmación va nuestro proyecto. Hacemos nuestras las palabras de Ticio Escobar[5] sobre la imposibilidad de separar lo artístico de las otras dimensiones que conforman el conjunto social en las culturas de los pueblos originarios, que recurren al poder de la apariencia sensible, la belleza, para movilizar el sentido colectivo, trabajar en conjunto la memoria y anticipar porvenires. En las culturas indígenas el conjunto de imágenes que conocen como arte no puede ser desmarcado de las otras dimensiones de la cultura, de la política, de la religión, de la medicina, de la ciencia, etc. Aquello que podemos comprender como manifestaciones artísticas en comunidades no urbanas occidentales se escapa a las categorías que conocemos y configuran apretados tejidos simbólicos de complejas unidades significantes que no admiten (di)secciones.

[4] Adolfo Colombres (1991); *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol. **[5]** Catálogo del Museo del Barro (2008).

Rapacejos, crecidas, puntillas, *winchas* y remates[6] son las formas que nombran las fronteras de los textiles, zonas de encuentro y diferenciación. Su unión deja aparecer un territorio común de puntadas que son puentes y también cicatrices. La primera acción que propusimos a las referentes de los grupos de tejedoras para crear una obra colectiva fue unir las piezas que suelen ser hechas para ser bordes. En las terminaciones de los tejidos, cada tejedora utiliza aquellas piezas que caracterizan al artefacto que crea, acorde a las creencias de la cultura en que está inscripta. Estos remates son determinantes al momento de establecer la asignación cultural de una pieza textil. El borde del tejido es un territorio lindante, ese intermedio *taypi*, es el espacio intermedio o *taypi-ch´ixi*[7], la zona de contacto y fricción entre lo que hay afuera y adentro.

Hay muchas maneras de reconocer que la irrupción del pasado se hace recurrente, a veces de manera metafórica pero “siempre como un juicio de(sde)l presente”, como señala Rivera Cusicanqui. Desde diferentes comunidades se experimenta, en estos territorios del sur global, la múltiple irrupción de pasados no digeridos, se reitera el afloramiento de diversas formaciones del pasado que en el presente está poblado de heridas que sangran todavía. Rivera Cusicanqui señala que las sociedades latinoamericanas parecen ser discontinuas, inconclusas y en permanente estado de ebullición pero evidencian la potencialidad de retomar otras trayectorias históricas en las que se crean y recrean memorias de la diversidad, de las diferencias.

[6] Los rapacejos son terminaciones que contornean los bordes de un tejido, especialmente se nombran así en Santiago del Estero y en Tucumán. Las crecidas son tejidos hechos para usarse como bordes de algunos textiles (específicamente en Unión Textiles Semillas, le dicen crecidas los grupos de Valle de Altura a sus tejidos hechos en crochet que se ubican en los bordes de los rebozos, es lo que hace crecer a las telas). Remates son las terminaciones de los bordes, cómo se finalizan los tejidos, que también es cómo se cuida en sus fronteras. Con todos estos términos nos referimos a terminaciones de borde de los tejidos. Cada grupo nombra de maneras distintas a los mismos. Wincha es una palabra de origen quechua que significa cinta o tira de un material flexible. Las tejedoras de los Valles Calchaquíes la usan para rematar los bordes de los peleros. Es una pieza menor que se utiliza de borde en una prenda mayor. Se teje con los dedos. Mientras se trenza se van combinando colores de hilos siempre pares. La cantidad de hilos da el ancho de la tira. **[7]** El término proviene de la lengua aymara y se refiere al espacio en donde lo indígena y lo occidental se entretejen. “Patricia Beltrán lo explica como el lugar de reunión de elementos *awqa* o antagónicos, por lo tanto, ‘el lugar donde pueden vivir las diferencias’, un espacio donde se dan la concentración y la multiplicidad de fuerzas: ‘una fuerza centrífuga que tiende a alejarse uno del otro los dos términos opuestos y una fuerza centrípeta que asegura la mediación’ (Beltrán, 2002). Esta definición del taypi se ajusta a lo que Silvia Rivera Cusicanqui ha rescatado como su cualidad fundamental: la capacidad, compartida con otros términos de la lengua y cultura aymaras, para acoger la creatividad en la tensión, y la productividad en la contradicción. [...] la pensadora boliviana ha asociado el término taypi a su noción de lo *ch´ixi*. El alcance epistemológico que adquiere este concepto dinámico nos enfrenta a la elaboración de una visión no dual y, en ese sentido, presenta un fuerte potencial descolonizador. En su obra *Ch´ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui, 2010), la autora reasume los complejos matices de significado de la palabra *ch´ixi* para pensar la situación de mestizaje de la sociedad, en primera instancia boliviana pero [...] aplicables a toda América Latina”. En Melisa Stocco (2018), “El concepto de taypi ch´ixi como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe”, *Mundo Amazónico*, 9.

Las formaciones abigarradas que configuran hoy los universos populares e indígenas en esta región del mundo, pero no solamente aquí, avanzan en el tiempo con el pasado ante sus ojos y el futuro en sus espaldas. Interrogan: ¿qué es lo que tenían que ser para nosotras los tiempos nuevos?

Lo que sucedió en este tiempo de trabajo desde **Textiles Semillas** fue que atravesamos una experiencia que nos ha permitido comprender la relevancia de generar encuentros, espacios abiertos a la indeterminación, que operen una puesta en igualdad entre quienes intervienen, que pueden volvernos capaces de *honrar las divergencias*, en lugar de *respetar las diferencias* y, así, tejer conversaciones nuevas en torno a situaciones que nos cuestionan y nos permiten pensar y crear juntas. Así como nosotras crecemos cuando nos reunimos y cuando intercambiamos nuestras experiencias, desde que iniciamos con el trayecto de **Textiles Semillas** intuimos que si los grupos de tejedoras se podían encontrar iban a poder crecer e intercambiar de la misma manera que nos pasaba a nosotras al reunirnos. Crecemos al juntarnos y cada vez ese *nosotras* involucra a más personas.

Cuando recorrimos los territorios hemos podido invitar a las representantes de los grupos de tejedoras a tres encuentros en diferentes puntos del noroeste argentino: Amaicha, Tilcara y Atamisqui. Estos encuentros han sido claves en el proyecto y la idea es que sigan sucediendo porque, de alguna manera, se han convertido también en un espacio de taller, en un espacio de asamblea y en un espacio de celebración. **Textiles Semillas** se presenta como una performance desplegada en los distintos territorios y, así, continúa la búsqueda de *99 Questions* de metodologías que funcionan como nudos. Dichos nudos interconectan diferentes conocimientos y modos de trabajar y de entender el mundo, los mundos dentro del Mundo.

Desde **Textiles Semillas** propusimos a las artesanas trabajar desde la lógica del arte, desde la experimentación creativa, la celebración de la imaginación, la posibilidad de mezclar libremente elementos y no tener que seguir esos mandatos que se acumulan sobre cómo se debe ser: como mujer, como mujer rural, como mujer indígena, como tejedora, como guardiana de un patrimonio del que no necesariamente se siente dueña[8].

[**8**] Principalmente por no pensar en la propiedad de lo inmaterial con la lógica capitalista.

Observamos que muchas veces desde las instituciones se festejan las prácticas ancestrales mientras se perciban como inmutables, puras. Se insiste en encerrar imaginaciones en vitrinas, detenerlas, arrancarlas del presente para que no sigan viviendo, no sigan modificándose. En los encuentros de **Textiles Semillas** celebramos la presencia, las posibilidades de cambio, de transformación y de movimiento porque las tejedoras reafirman, una y otra vez: estamos vivas.

Nuestra propuesta crece desde cómo entendemos el arte, la curaduría, y todo lo que el arte puede contener, puede proteger, puede abrazar, pero no necesariamente cuando pasa esa frontera que nos imponen entre arte y artesanía, por ejemplo. No es que si pasa la frontera hacia el arte nunca más será artesanía. Las fronteras se cruzan y se vuelven a cruzar. Desde **Textiles Semillas**, quienes ya trabajamos desde el arte, elegimos estudiarlo y que sea el eje de nuestras prácticas, hacemos de anfitrionas en esa casa que es el arte para nosotras, y que también construimos como nuestro refugio. Probamos maneras en las que la práctica artística tenga sentido en el lugar en el que vivimos y genere cosas que necesitamos. Nos proponemos hacer un trabajo horizontal de consulta e intercambio de pensamiento, con el mecanismo de las asambleas, hacia decisiones colectivas que nos hacen crecer. Ese es el “crecemos porque nos juntamos” que reafirmamos desde el *empiecito*.

Textiles Semillas y *99 Questions* se proponen acompañar prácticas, rituales y movimientos, que no inventamos, de los que no nos sentimos autoras, a los que nos sumamos para comprender y crecer con ellos. Nos hacemos parte de una polifonía. Ser la poesía de tejer viviente, una manera de formar un bosque, esta Unión de artistas, activistas y tejedoras del norte Argentino, que irá más allá del proyecto dentro del cual germinó. Cada grupo tiene su voz y con la sumatoria de voces forman una más amplificada, plural.

María de los Ángeles Garrido, de la comunidad Quilmes, nos recuerda que las semillas se tapan para que los pájaros no las coman. La tierra que las cubre debe ser blandita para que la semilla pueda traspasarla y convertirse en planta. Antes de sembrar, entonces, hay que regar bien para que el suelo esté blando. Después de preparar la tierra y sembrar se hacen los rebordes, se va

aumentando tierra en los bordes de la siembra porque hay partes en que queda bajo o en partes medio alto y hay que emparejar. De lo contrario, cuando hay que asentar la planta, viene el agua y se lleva el bordo y se va para otro lado. El bordo es un borde de tierra que se va haciendo, se moldea, como se trabajan siempre los bordes para cuidar lo que crece. Las semillas necesitan mucho cuidado, y ese cuidado debe ser comprensivo y constante.

Para las mujeres que se van sumando a **Textiles Semillas**, lo más movilizante es la certeza de que no están solas. Hay una canción que a nosotras nos identifica, es una copla de Amaicha del Valle que nos cantaron en la primera visita que hicimos, que dice en su estribillo:

esta es la ronda sorora
no estás sola
no estás sola

Aparece en esta experiencia de repente esos grupos que estaban quizás aislados, que sentían que a nadie más le pasaba lo mismo que a ellos. Encuentran pares, encuentran hermanas, encuentran ideas. Y en ese poder conocer a ese otro que en apariencia es tan diferente, pero que después, cuando estamos hablando en la oscuridad o cuando estamos en la pista de baile, no nos sentimos tan distintos.

"Unidos por un hilo formamos un khipu viviente: cada persona es un nudo y la actuación es lo que sucede entre los nudos"[9], dice Cecilia Vicuña. Y sí, formamos un khipu viviente, cada persona es un nudo y, entre los nudos, en la repetición, hay una acción, hay un cambio, y ocurre algo nuevo. Como un nudo, creamos momentos de intercambio y reflexión conjunta. Los nudos tienen el poder de unir o liberar, funcionan como herramientas de la memoria.

Los nudos tienen un significado metafórico, como el 'nudo gordiano' de la mitología griega. *Desatar* implica resolver problemas, mientras que atar un nudo significa la creación de un *vínculo*, una conexión entre al menos dos elementos.

[**9**] Cecilia Vicuña (2018); *New & Selected Poems of Cecilia Vicuña*, Berkeley, Kelsey Street Press. La traducción es nuestra.

Los nudos significan enredo y relación; pueden tanto unir como liberar. Al igual que los khipus, estos dispositivos no solo registran fechas y números sino también el rico espectro de conocimientos, historias y poemas a través de un sistema de nudos e hilos de colores. Los sistemas de registro prehispánicos de las civilizaciones andinas, los khipus, tienen sorprendentes similitudes con los lenguajes de programación contemporáneos, fundados en el sistema binario-numérico de ceros y unos. Esta afinidad se extiende al telar Jacquard, aclamado como la primera computadora en 1803 en Europa debido a su uso de sistemas binarios que el telar podía leer, lo que permitía la replicación de patrones complejos. El sistema de lenguaje-khipu combina sin problemas inscripciones visuales, táctiles y simbólicas, invitando a la imaginación a fluir libremente entre los nudos, enriqueciendo así la trama de significados interconectados.

Nuestra acción es desde la convicción de que el conocimiento es una fuerza dinámica, en constante evolución y moldeada por el contexto en el que se sitúa. Mientras nos reunimos, no estamos simplemente creando nudos; estamos forjando momentos de conexión, exploración y transformación. Cada persona, cada participante, encarna un nudo y la verdadera actuación se desarrolla en la trama de experiencias que ocurren entre estos nudos. Esa trama surge desde la pregunta-acción sobre si se puede transformar desde las prácticas artísticas, aquellas devenidas artísticas, aquellas que también pueden ser artísticas, las formas de imaginar y vincularnos, no solo con otras personas sino con los demás vivientes con quienes coexistimos. Juntos, participamos en la creación de nudos de aprendizaje compartido, intercambio y escucha atenta, contribuyendo al tejido continuo de esta red de intercambios y, así, crecemos.

Los bordes que unen

Alejandra Mizrahi
Andrei Fernández

Los orillos de los textiles siempre presentan algún tipo de terminación. Es de alguna manera la conclusión del artefacto textil. Orillo o terminación corresponde a pensar los límites que hay entre el textil y el espacio circundante. Si abordamos al tejido como un territorio, cosa que hicimos en las Telas Tierra Viajeras, podemos entender sus límites, sus bordes, sus orillas y márgenes. El pensar geográfico es un pensar situado y es vital como gesto epistemológico. Por ello la geografía misma desde la cual trabajamos es blanda, mullida, cálida; es una geografía que abriga, cuida y protege.

El arte es en nuestro trayecto el continente que nos refugia para imaginar juntas formas de vincular nuestros haceres, los textiles-territorios que como bordes contienen y se encuentran con otros bordes para confeccionar un textil plural. Los bordes de los tejidos dejan de ser los márgenes protectores del artefacto textil individual y se transforman en protectores de los protectores.

Rapacejos, crecidas, puntillas, *winchas*, *qirus* son ahora juntos el cuidado de sí y de los demás. Cada encuentro se materializa desde esos bordes y su unión es la nuestra. El ancho de la mano y el alto del cuerpo son las coordenadas para realizar un borde, una tira, una terminación o como cada grupo lo nombre.

Según la función que las técnicas cumplen en el textil, las terminaciones pueden ser organizadas de la siguiente manera: estructurales, de representación y terminaciones. Las técnicas estructurales son aquellas que definen las superficies tejidas, en las que se establecen distintos órdenes de entrelazamiento.

Las técnicas de representación son aquellos modos a través de los cuales se generan imágenes en el textil. Por último, las de terminaciones son las estrategias para resolver los límites del textil[1]. Las terminaciones son la conclusión del artefacto textil. Así, por ejemplo, las cubrecamas tienen flecos o rejas en sus orillos, los ponchos terminan con rapacejos flecados, los caminos de mesa se rematan con puntillas, los rebozos con crecidas y los peleros con winchas.

A partir de los distintos bordes y terminaciones nos encontramos. Socializamos los mismos y luego comenzamos a pensar y a poner en práctica distintas formas de montaje. Primero un cortinado, colocado temporalmente sobre el vano de una abertura. Catalina Guitián estaba encantada con aquella idea, iba y venía a través de la cortina, le gustaba cómo los bordes rozaban aleatoriamente cualquier parte del cuerpo. Los bordes ahí colgados, separados, se dejaban atravesar, eran permeables. Luego pasamos a la mesa y allí se planteó una unión por sus laterales. Ahora los bordes se unían, las terminaciones pasaban a ser estructuras del tejido. Un borde hacía de borde de otro borde y así sucesivamente. Se dio una conversación sobre el lugar que podía ocupar cada uno, sobre el encuentro con el otro borde, sobre los colores, lo tupido y ralo de las estructuras de cada uno, los materiales, etc. Así uno a uno como capas geológicas, como cimientos de diversos orígenes fueron uniéndose conformando un textil plural que testifica nuestra Unión.

[1] María Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Brugnoli (2006); *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Si se considera la analogía de producción de la papa y del textil desarrollada por Arnold y Yapita[2], los bordes o lindes del tejido son también como los bordes de la chacra. Así a partir de estos comenzamos a labrar la imaginación y a componer un nuevo territorio para nosotras: "Al linde de la chacra llamamos *qurpa*, o *yapu qurpa*. *Yapu* es la chacra misma. Este linde de la chacra es como el borde del mismo tejido. Empero, en el tejido se llama a este borde su 'boca': *laka*. Esto se puede considerar como el borde de una chacra con otra chacra o de un tejido con otro tejido"[3]. En la conversación llevada adelante en aquel libro con la tejedora doña Cipriana Apaza Mamani, de la región del Lago Titicaca, se avanza en la elaboración de una taxonomía del tejido. Así como tenemos los bordes, el textil también tiene una pampa. Cipriana dice: "La pampa del tejido es como el paisaje en general que vemos a la distancia. Igual es en el tejido. Es el paisaje donde pastorean los animales y donde crece el pasto; las flores y los arbustos silvestres. La pampa que vemos desde una distancia no está dividida en unas chacras individuales y con sus distintas características. Es más como una vista de todo el paisaje en general, donde las varias chacras están ocultas y no-diferenciadas dentro de los pastizales. Además, las pampas son lugares planos"[4].

Quince bordes compusieron una pampa textil, los bordes se convirtieron en territorio, no márgenes, no fronteras, sino superficie única. El textil terminado: la chacra cultivada.

[2] Denise Arnold y Juan de Dios Yapita (1996); *Madre melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa*, La Paz, ILCA. [3] Arnold y Yapita (1996). [4] Arnold y Yapita (1996).

La puntilla que inicia, desde arriba hacia abajo, este textil, fue realizada por María Magdalena Núñez, tejedora integrante de la Cooperativa Randeras de El Cercado. La puntilla fue confeccionada con hilos de algodón, sacada la hebra, como describe Claudia Aybar. Se comienza de un extremo y van haciendo aumentos y disminuciones para generar los picos o puntas de la misma. Una vez terminada la red, se tensa en un bastidor más grande que la pieza y se comienza a bordar. Los dibujos presentes allí se denominan pintas. Las puntillas de Randa se usan para decorar y dar terminaciones a distintas piezas. La puntilla misma es un producto muy solicitado, aunque lo era más en el pasado, metros y metros para rematar bordes de faldas o puños.

La puntilla de Randa deja traslucir uno de los tres bordes confeccionados por las tejedoras del pueblo Wichí del grupo Silät. Claudia Alarcón nos dice: “El borde dos es punto yica, los dibujos representan huellas de los animales perro/zorro. Los colores son tintes naturales. El naranja tostado es teñido con hojas de comida de corzuela. El negro es teñido con guayacán y resina de algarrobo. El crudo es natural del chaguar”. En el tejido de chaguar que realizan las mujeres del pueblo Wichí no hay una pieza de terminación de borde como en el caso de las puntillas o rapacejos como veremos más abajo. La única pieza lineal de terminación es una tira que utilizan como correa de las yicas con la que también realizan cinturones. Esas tiras son realizadas con la técnica de telar, es el caso de la pieza número seis. Claudia Alarcón nos dice al respecto: “Está hecha de telar la llamamos *alu'tse daj* (panza de iguana) en colores naturales, está teñida con raíces, hojas y semillas”. El borde número once posee dibujos que representan el ojo del jaguar. Los colores son todos tintes naturales: el amarillo mostaza se obtiene de raíces y grasa de iguana; el naranja tostado se tiñe con hojas de comida de corzuela y el negro, con semillas de guayacán mezclado con resina de algarrobo. Andrea Arias, Nelba Mendoza, ambas de la comunidad Chowhay de Alto La Sierra, y Claudia Alarcón, de la comunidad de la Puntana, pertenecientes al grupo Silät, confeccionaron las tres listas de chaguar presentes en esta pampa textil.

El borde número tres fue realizado por Saraí del grupo Flor de Altea. Este borde se denomina crecida. Es la terminación que las bordadoras de los Valles de Altura de Santa Ana dan a sus

rebozos. Tejidos con lana acrílica del mismo color de la tela de base del rebozo, allí con la aguja de crochet combinan color y realizan formas que van desde olas hasta corazones. Rematan la lista con un flecado profuso del mismo color que la bayeta del rebozo. En la tesis denominada *Textiles Vallistos: imágenes y sentidos en la materialidad bordada*, Noelia Cruz realiza un análisis de las partes de los rebozos, clasifica sus partes en ribetes, crecida y flecos, aparte del paño bordado que es el campo más extenso del mismo. Respecto a la taxonomía del rebozo Noelia nos dice: “En tres lados de sus bordes, lleva una puntilla tejida con la técnica del crochet, que es denominada localmente *crecido*. En esta puntilla resalta, por contraste de color, el diseño de patrones a lo largo del recorrido, que pueden tener forma de qenqos, corazones, flores o triángulos. A modo de terminación, posee agregados de flecos de lana”[5]. El borde número siete responde a la misma lógica de construcción, pero fue realizado por el grupo Flor en Piedra de Caspalá. Aquí observamos que la crecida no posee flecos.

El borde número cuatro fue realizado por Silvina Herrera, miembro del grupo Warmi Pura de Tafí del Valle. El borde realizado por Silvina responde a la tipología de wincha. Este término de origen quechua significa tira o cinta de género u otro material flexible. Wincha también refiere a diadema, que pasó al castellano como vincha. La wincha es utilizada por los grupos de tejedoras de Quilmes, de Amaicha del Valle y de Tafí del Valle sobre todo como una tira con la cual se realizan las terminaciones de los peleros. Silvina nos dice sobre la pieza de borde realizada para esta ocasión: “Es un trenzado de varios hilos pares que se realiza con las manos. No se requiere herramientas. Pueden ser de trece, dieciocho y veinticuatro hilos. Los colores utilizados son el marrón del ponchito de la nuez, el mostaza de la chala de la cebolla y el color maíz del ruibarbo. Generalmente se utiliza como borde en la terminación del pelero, parte de la montura de los caballos. También se puede dar otras utilidades como manija de bolsos, carteras y otras prendas”.

[5] Ruth Noelia Cruz (2022); *Textiles vallistos: imágenes y sentidos en la materialidad bordada. La estética de los rebozos creados por mujeres artesanas de los valles orientales jujeños*, [tesis de grado, Universidad Católica de Salta].

Los bordes número cinco y el diez fueron realizados por las hermanas Yolanda y Ernestina Balderrama, ambas tejedoras de la Cooperativa Pachamama. Yola nos dice sobre el borde realizado por ella: “Le llamamos rapacejo. Se usa para el borde de una prenda, un cubrecamas o el borde de algún poncho o chal. Los colores son los de la wiphala. El material es lana de oveja teñida con anilina”. El borde confeccionado por Ernestina es diferente, ya que no lleva picos como el de Yola sino que es una sola tira recta y mallada de lana de oveja, teñida con el lloro del algarrobo. Sus usos pueden ser fajas o correas de bolsos.

El borde número ocho fue realizado por Doña Juana Gutiérrez, telera de Huilla Catina, Loreto, Santiago del Estero. El número catorce por Graciela Peralta de Atamisqui. Ambas son teleras santiagueñas y pertenecen a dos grupos distintos de tejedoras. Sin embargo, comparten la producción de estos bordes que, al igual que Yolanda, denominan rapacejos. Graciela dice al respecto: “Son puntillas y se llaman también rapacejos. Se hacen con macramé. Eso se usa para las mantas, para las sobrecamas que les llamamos nosotras, que se usaban para abrigo de las camas. Todas las mantas llevaban esas puntillas a los costados. Es decorativo como para que quede mejor la prenda, la colcha. Ahora se sigue usando porque le vamos dando la utilidad, se usa mucho para ornamentación, para guirnaldas, para las cortinas. Por ahí se hacen en juegos, en par, para poder combinar. Todo lo que es colorido es anilina, mientras que lo natural corresponde a la tinta del campo como los blancos, los marrones a partir de la cebolla, los verdes de la yerba. Se hace como un macramé de las medidas que una quiera y las combinaciones que una quiera”.

El borde número nueve fue realizado por doña Catalina Guitián, del grupo de tejedoras de Quilmes.

El borde número doce fue realizado por el grupo Tejedores Andinos. Al respecto, Celeste Valero nos dice: “Al borde lo hicimos en lana de oveja, el tinte es artificial y al hilado lo hicimos hace mucho tiempo, para otra cosa. Aprovechamos el hilado para hacer este borde. La técnica es telar de cintura, no tiene dibujos, por lo que la particularidad de este borde es el uso. Son flecos hechos en telar de cintura y van en todo el borde alrededor del poncho jujeño”.

El borde número trece fue realizado por Doña Mechita Cardozo de Simoca. Mechita comenta algunos aspectos del borde realizado por ella: “Esos bordes los llevan las colchas, es la terminación y se llama rapacejo. Estiramos un hilo y ahí colocamos los colores. Tejemos a mano cruzando los hilos. Así se van formando rombos. La terminación es una borla. Los colores son artificiales y naturales”.

El borde número quince fue realizado por Margarita Ramírez, del grupo Tinku Kamayu. Según sus propias palabras, “el rapacejo que hemos hecho nosotras está hecho con hilo de oveja, que es la materia prima. Se ha hecho con nudos y se lo usa para los rebordes, más que todo de las colchas, de los cubrecamas, de las sobrecamas. Es un adorno que hace a la perfección de esa prenda de cubrir una cama. El hilado se hace a mano, también se tiñe en colores con tintes naturales. Puede ser gris, que sale de la corteza del eucalipto; la cebolla nos da los naranjas; la jarilla y el jume, los verdosos; la cáscara de nuez nos da el marroncito. Nosotras hacemos los colores según la prenda que confeccionamos. Esta pieza es un sistema de nuditos de atar que sirve para hacerle el adorno a las sobrecamas”.

Esta pampa textil, construida por la estructura de las terminaciones de cada grupo, está sembrada por pintas, perros, zorros, guayacanes, algarrobos, chaguar, algodón, raíces, hojas, semillas, jaguares, iguanas, corzuelas, *qenqos*, corazones, flores, ponchitos de nuez, chala de la cebolla, ruibarbo, ovejas, yerba, corteza de eucalipto, jarilla, jume, entre otros ingredientes que dan cuenta de la diversidad de conocimientos sobre el cuidado y la relación de las mujeres con la Madre Tierra.

LAS GUARDAS

Cuando todo comienzo ya es devenir

Michael Dieminger

El siguiente ensayo es una adaptación del discurso de apertura de 99 Questions Gathering: On the Poetics of Loose Ends, leído en el Foro Humboldt en Berlín, el 25 de octubre de 2024. La ponencia se transformó en un ensayo reflexivo, que ahora perdura e invita a un tipo de compromiso diferente. Aunque conserva la urgencia y la franqueza de su forma original, adquiere un tono más personal, como una carta dirigida a aquellos que siguen pensando y tejiendo estos hilos con nosotros.

Al pasar de la palabra hablada a la palabra escrita, reconocemos que algo cambia. El ritmo y la fluidez del habla, sus pausas e inflexiones, dan lugar a la reflexión persistente de un documento que invita al pensamiento y al compromiso. Este ensayo es un tejido abierto: nudos de ideas que se sostienen, se aflojan y se retejen en las manos de todos ustedes.

Gracias por estar aquí, no para buscar respuestas, sino para compartir respiraciones, gestos y momentos que nos conecten. No se trata de atar todo perfectamente. Es una apertura, un momento de devenir, donde las ideas se estiran, se enredan, encuentran nuevas formas, tiran de hilos sueltos e invitan a nuevas conexiones. Les propongo adentrarse en este tejido, deambular por los nudos que se sostienen, se aflojan y se reforman mientras pensamos juntos.

Estas palabras primero se pronunciaron en una sala de muchas voces y ahora llegan a ustedes. La reunión, que buscaba el encuentro de los dos nodos de investigación *South-to-South: A*

Las guardas
Textil de referencia
Tipología: paño
Técnica: telar
Materiales: lana de oveja
Iconografía: barracán
Autoría: Tejiendo sueños de lana (tejedoras de Quilmes)

Meeting on African and Afro-Diasporic Technologies[1] y *Textiles Semillas: A Living Project of Weaving and Bridge-Building*[2], se convirtió en un espacio de intercambio, donde las perspectivas se superponían, se expandían y se informaban mutuamente. Este texto también se mueve en capas, en ecos de ese diálogo.

Una reunión no supone un punto fijo en el tiempo, sino un movimiento, una apertura donde las voces, los gestos y las ideas entran en contacto, se influyen sin fusionarse por completo, y persisten en resonancia, desplazándose y transformándose. No es un espacio para concluir, sino para tejer, allí los hilos del pensamiento divagan y se entrelazan, sin asentarse nunca en un significado singular. Nos encontramos en el entremedio, en el momento en que se intercambian palabras, cuando la fricción y los ecos dan forma a lo que está por venir. El conocimiento no se presenta como afirmación sino como acción: una ofrenda, una pregunta, una respiración. Lo que emerge no está predeterminado, se devela en las intersecciones, en las voces solapadas, en las pausas que amplían lo posible a través de la escucha. Es un encuentro de territorios cambiantes, donde las ideas se cruzan y alteran su curso sin perder sus propias trayectorias.

Reunirse es invitar al movimiento, permitir que algo aún desconocido tome forma. Es una red de nudos apenas apretados, cada nudo un pensamiento, cada nudo una nueva posibilidad en constante movimiento con los demás. En estos hilos sueltos, en los espacios entre la certeza y la definición, empieza la vida del conocimiento.

Estos nudos cambian y se vuelven a formar, conectando campos del saber, cosmologías y tecnologías. El conocimiento es un tejido, nos recuerda el artista ecuatoriano Oscar Santillán, cuya práctica explora la inteligencia interespecies y la cognición planetaria: las máquinas, los planetas y los ecosistemas forman parte de una inteligencia entretejida. En el lenguaje del khipu andino —un dispositivo de grabación precolonial hecho de cuerdas, nudos y colores—, el conocimiento no está fijo: vive como nosotros, en continua relación. Los hilos sueltos no significan incompletitud, sino apertura a lo que todavía puede emerger.

[1] *South-to-South: A Meeting on African and Afro-Diasporic Technologies, Humboldt Forum.* Disponible en: https://www.humboldtforum.org/en/south-to-south [2] *Textiles Semillas: A Living Project of Weaving and Bridge-Building, Humboldt Forum.* Disponible en: https://www.humboldtforum.org/en/textiles-semillas

Ecos de muchos mundos

Imaginemos una reunión como un coro polifónico, donde cada voz puede escucharse, resonar e interactuar en armonía con otras voces. En alemán, las palabras “Vielstimmigkeit” y “Mehrstimmigkeit”, que significan polifonía, también contienen «Stimmig», que sugiere armonía. Este coro da voz a la idea de que no existe una verdad única, tampoco una narrativa, sino una red de historias, ideas y experiencias interconectadas. El Pluriverso, como lo describen Achille Mbembe[3] y Arturo Escobar[4], no es una suma de partes, sino un enredo de mundos. En lugar de competir por el dominio, los sistemas de conocimiento coexisten en relaciones cambiantes.

Los nodos de investigación *South-to-South* y **Textiles Semillas** no son entidades estáticas, son campos en movimiento que articulan diferentes epistemologías, diferentes formas de hacer y de conocer. No son ajenos a esta reunión: laten en su núcleo, cuestionando cómo hacer que el conocimiento circule más allá de los modelos extractivistas y de los centros fijos de autoridad.

Imaginen el museo como un lugar donde las historias son una extensión de lo que somos y conviven con nosotros, no están contenidas entre paredes o vitrinas. Los museos ya no son archivos; se volvieron plataformas vivas, enfocadas en la comunidad. Respiran como respiramos, cambiando con las voces y las experiencias de todos los que ponemos un pie ahí. Como sugiere Irit Rogoff, las instituciones ya no deberían ser estructuras estáticas, sino marcos porosos, receptivos a las múltiples voces, historias y futuros que exceden sus paredes.[5]

Si nos movemos más allá de los centros fijos, ¿qué nuevas formas de conocimiento podrían surgir? La pregunta de Édouard Glissant persiste como una propuesta: ¿y si el movimiento mismo se convirtiera en la práctica del conocimiento? ¿Y si aprendiéramos a movernos de periferia en periferia, habitando un mundo donde coexisten muchos mundos? Es una invitación a navegar la relación como un terreno en desarrollo, donde el

[3] Achille Mbembe (2001); *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley. Véanse también sus reflexiones en *Critique of Black Reason* (2017), Duke University Press, Durham, que enfatizan las temporalidades interconectadas y los enredos de conocimiento. [4] Arturo Escobar (2018); *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Duke University Press, Durham. [5] Jean-Paul Martinon e Irit Rogoff (2013); *Preface* en *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, ed. Jean-Paul Martinon, London, Bloomsbury, ix–xx.

conocimiento no se ancla en verdades únicas, sino que fluye, cambia y vuelve a tomar forma con cada encuentro.[6]

Desenredar el canon, tejer el cuidado

Descanonizar no es solo reordenar estantes, se trata de reescribir la arquitectura del conocimiento en sí. No es un simple acto de inclusión, sino una reorganización de la percepción, un desmantelamiento de las jerarquías que durante mucho tiempo han definido lo que se ve, se conoce y se recuerda.

En lugar de añadir voces a un canon existente, nos movemos de manera distinta, a través de registros cambiantes. Escuchamos lo que se dice, pero también los silencios intermedios, miramos más allá de los objetos, hacia los gestos, las prácticas y las relaciones que los sustentan. ¿Qué formas de conocimiento se han dejado de lado? ¿Y si la periferia nunca ha sido un margen, sino una fuerza ya en movimiento?

En Textiles Semillas el tejido es más que una estructura, es también una práctica de cuidado. Cada hilo que se estira y se anuda es un gesto de conexión, de interdependencia. Los bordes de los textiles no son cierres. Son espacios que nos permiten tomar nuevos hilos, las hebras sueltas invitan a nuevas manos a continuar tejiendo.

Un comienzo sin fin

Y ahora nos encontramos de nuevo en el principio. Sujetar un extremo suelto es sostener un umbral, una apertura hacia lo que todavía está por develarse. El tejido está inacabado, los nudos permanecen abiertos. ¿Y si nos permitiéramos habitar los espacios intermedios, donde el significado no es fijo sino que deviene continuamente?

Encarnando las palabras de Cecilia Vicuña, “Unidos por un hilo formamos un khipu viviente: cada persona es un nudo y la actuación es lo que sucede entre los nudos” [7], podemos decir que no somos voces solitarias, somos una constelación: nuestras

[**6**] Édouard Glissant (1997); *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing, University of Michigan Press, Ann Arbor, 18: "The poet's word leads from periphery to periphery, and yes, it reproduces the track of circular nomadism: that is, it makes every periphery into a center; furthermore, it abolishes the very notion of center and periphery" [La palabra del poeta va de periferia en periferia, y sí, reproduce la huella del nomadismo circular: es decir, convierte cada periferia en un centro; y, más aún, elimina la noción misma de centro y periferia.] [**7**] Cecilia Vicuña (2012); *Spit Temple: The Performances of Cecilia Vicuña*, ed. and trans. Rosa Alcalá, Brooklyn, NY, Ugly Duckling Presse, 99.

interacciones, nuestros intercambios, nuestros silencios dan forma a lo que surge entre nosotros.

Continuemos así, siguiendo los hilos, tejiendo de nuevo, permitiendo que el tejido de muchos mundos tome forma en relación, que cambie de manera constante y que cada nudo permanezca abierto a nuevos enredos. Cada hilo es una invitación a un futuro que aún no puede nombrarse. Un tejido nunca está realmente terminado, tampoco el conocimiento está completo. Se extiende más allá de nuestras manos, más allá de nuestro tiempo, se desenreda, regresa y siempre vuelve a empezar.

Unir las siembras

Unión Textiles Semillas

El tejido es un territorio vincular. Acercarnos enciende la potencia de los mundos que enlazamos y de los que somos parte cada una de nosotras. Creamos al juntarnos un mundo nuevo, lo estamos creando ahora. Nos impulsa hacia adelante el crecimiento de cada una de nuestras siembras. Somos parte de una continuidad que nos trasciende hacia atrás y hacia adelante. Provocamos y somos parte de un movimiento que responde al dolor que sentimos y con el que nos encontramos al andar, el dolor de lo arrebatado y lo negado.

Desde la **Unión Textiles Semillas** de tejedoras, artistas y activistas del noroeste argentino nos preguntamos cómo cuidar esa continuidad que resiste en nosotras. Manifestamos el deseo de celebrarnos y la necesidad de defender nuestro derecho al gozo. Nos reunimos para labrar juntas un nuevo territorio de posibilidades. Comprendemos que es necesario andar los tiempos para reconocer y nutrir vínculos.

Al inicio de este proyecto pensado desde el arte, *Textiles como semillas*[1] presentaba la única certeza de reunirnos para crecer. No deseábamos anticiparnos a definir las tareas que deberíamos desarrollar, en las que los textiles se comparaban con semillas por la potencia de la vida que crece en y a través de ellos.

Sabemos que las semillas necesitan de *sembradoras*, personas que se dispongan a propiciar el crecimiento, con el cuidado,

[1] Este fue el primer nombre del proyecto, tras realizar la primera acción llamada Peregrinaje decidimos quitar el “como“ y después del primer encuentro de las referentes de todos los grupos, en Amaicha del Valle, decidimos empezar a nombrarnos como Unión.

la atención curiosa y el riego que se necesita para llevar adelante acciones en el crecimiento. Las sembradoras pueden ser también puntos de un hilván, una cadena que permite que la Unión pueda crecer hacia diferentes formas, abrirse como las ramas de un vegetal, que pueda florecer y ser de nuevo semillas para multiplicarse, para ampliar y continuar la siembra de tejidos colectivos y conectivos.

Este labrar, sembrar y cuidar es la atención a los diversos estadios del tejido y la imaginación desde la pluralidad de nuevos *quizás*.

Quiénes somos

La coordinación general del proyecto **Textiles Semillas** está a cargo de Michael Dieminger como curador del programa *99 Questions* dentro del cual surgió y se acompaña a esta propuesta. Michael es curador y cineasta, su trabajo se centra en las ecologías del conocimiento, las distintas formas de epistemología, las prácticas asistenciales y la creación del mundo por parte de agentes humanos y no humanos. La coordinación territorial de la **Unión Textiles Semillas** es responsabilidad de Andrei Fernández y Alejandra Mizrahi. Andrei es curadora, gestora intercultural e investigadora independiente. Trabaja en proyectos vinculados a la economía social y el arte contemporáneo en los que propone colaboraciones entre artistas, activistas e investigadores de diferentes comunidades. Alejandra es artista, docente e investigadora. Su trabajo se enreda con la naturaleza performativa de los textiles, a través de la cual pone de manifiesto el poder testimonial que tienen los tejidos, tanto de los cuerpos que los confeccionan como de los paisajes en los que se enmarcan.

Colectivos de tejedoras que conforman Unión Textiles Semillas

Achalay Tejidos. Achalay es una palabra quechua que se usa para expresar admiración, quiere decir “qué lindo es” algo, en este caso los tejidos. Grupo fundado por Mercedes Cardozo en la localidad de Niogasta, departamento de Simoca, en el sur de la provincia de Tucumán. Ella ha tejido desde su adolescencia, hoy es maestra y promotora de su legado textil. Mercedes, más conocida como Mechita, fundó Achalay Tejidos con el objetivo de compartir su práctica textil con otras mujeres de la zona. A este grupo en principio se sumaron su sobrina y vecinas. Mechita realiza todo el proceso textil desde la esquila. Teje en telar de patio o plantado y es conocedora de técnicas que pocas mujeres realizan en su territorio, como el *pintullo*. Achalay Tejidos se inició en el Mercado Cultural Don Bosco con apoyo del Ente de Cultura de Tucumán.

Cooperativa La Pachamama. Organización de tejedoras de la comunidad indígena de Amaicha del Valle, Tucumán. Esta comunidad tiene su Cédula Real desde 1716 y hasta el presente defiende su memoria y territorio. El nombre homenajea a la Madre Tierra, llamada en esta región Pachamama. Esta cooperativa se fundó en 1986 como una manera de difundir y proteger los trabajos de tejedoras, hilanderas y copleras. Amaicha del Valle se destaca por la celebración y los rituales abiertos de agradecimiento de la Pachamama. Las tejedoras que integran la cooperativa hacen tejidos en telar, mantas, peleros, ponchos, alforjas, diferentes bordados, fajas y teñidos naturales. Se dedican a la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones, orgullosas hijas, nietas y bisnietas de tejedoras. Desde 2010 la cooperativa organiza el Encuentro de Tejedoras con el apoyo de la Universidad Nacional de Tucumán y de diferentes organizaciones.

Integrantes: Josefa Yolanda Balderrama, Ángela Balderrama, Zaida Llampa, Ernestina Balderrama, Dominga Leonor Burgos, Liliana Soto, Belén Balderrama, Silena Mamondes y María Cristina Alancay.

Flor de Altea. Inspiradas en la flor medicinal homónima que florece en verano, se abre durante el día, se cierra y descansa durante la noche. El grupo de artesanas de la Comunidad de Santa Ana en los Valles de Altura de Jujuy, realizan rebozos en los que despliegan bordados de flores multicolores, trencillas realizadas en telar de cintura, fajillas y polleras. Estas piezas forman parte de la vestimenta tradicional de las mujeres que habitan esta zona. Todos los años realizan un evento que reúne la agricultura y los bordados en una exposición y feria a la que invitan a las comunidades vecinas para convidar de la cosecha de papas y los nuevos bordados.

Integrantes: Petrona Luere, Silveria Choque, Saraí Noemí Micaela Figueroa, María Adriana Mamaní, Elsa Beatriz Calapeña, Dalinda Ruth Zapana, Elizabeth Miriam Cruz, Florinda Marta Luere, Norma Elizabeth Nieba, Micaela Melinda Canavide, Silvia Emilse Rodríguez, Gerónima Figueroa, Alfonsina Cruz y Delia Quipildor.

Flor en Piedra. El nombre hace referencia a las flores grabadas en piedra que se encuentran en el Qhapaq Ñan (camino del Inca) en la Comunidad de Caspalá, provincia de Jujuy. Junto a dos comunidades del departamento de Valle Grande, realizan todos los años el Encuentro del Rebozo, donde celebran los nuevos textiles y bordados realizados especialmente para el evento.

Integrantes: Rosa Apaza, Ana Quipildor, Clara Bais, Saraí Quipildor, Delia Rodríguez, Alfonsina Cruz, Silvia Flores, Emilse Zapana, Hilda Cruz y Delia Quipildor. Colaborador del grupo: Agustín Quipildor.

Randeras de El Cercado. Cooperativa de tejedoras de la comuna El Cercado, en el sur de la provincia de Tucumán. Realizan un tipo de encaje a la aguja denominado Randa. La Randa, introducida durante el período colonial en América, es hoy una fuente de goce y creatividad para mujeres que viven en esta localidad rural. Son creadoras del MUMORA, Museo Móvil de la Randa, que ha ingresado en 2022 al Patrimonio Artístico de Argentina. Han participado en Bienales y exposiciones colectivas en diferentes ciudades.

Integrantes: Anita Toledo, Elba Sosa, Cristina Costilla, Marisel de los Ángeles Costilla, Anice Ariza, Ana Belén Costilla Ariza, Margarita Ariza, Magui Ariza, Ely Pacheco, Yohana Torres, Marta Núñez, Dolores Núñez, María Marcelina Núñez, Mirta Costilla, Elba Aybar, Claudia Aybar, Tatiana Belmonte, Gabriela Belmonte, María Ofelia Belmonte, Silvia González, María Laura González, María Magdalena Núñez, Silvia Amado, Agustina Sosa, Giselle Paz, Eugenia Torre, Camila Nieva, Norma Briseño, Silvia Robles y Mónica Ariza.

Teleras de Atamisqui. Atamisqui es una localidad del departamento Loreto de Santiago del Estero, es un lugar reconocido porque sus teleras, mujeres que tejen en telares de patio se destacan por sus coloridos tejidos especialmente hechos para ser frazadas, alfombras y ponchos. En esta localidad se puede encontrar un telar en cada casa, sus tejedoras son admiradas por ser luchadoras que han logrado que se las valore y se las reconozca a través del oficio que han aprendido de sus abuelas y madres, y que transmiten a sus hijas y nietas por la continuidad de este legado. Trabajan diversas técnicas como el payado, el indio, baetón o tejido de técnica de peine y la guarda atada o ikat.

Integrantes: Graciela Peralta, Chavela Díaz, Belén Ybarra y Fani Peralta.

Teleras de Huilla Catina. Huilla Catina es una comuna del departamento de Loreto en la provincia de Santiago del Estero. Loreto está en el centro de esta extensa provincia, donde el quichua (variedad del quechua sureño) se arraigó en más de la mitad de su territorio y dota de particularidad a su música y poesía. El quichua se habla en una vasta región comprendida entre los ríos Dulce y Salado, constituyendo lo que el Profesor Domingo Bravo llamó “mesopotamia lingüística”. El grupo de tejedoras de Huilla Catina es uno de los tantos grupos de teleras de esta región. Tejen especialmente con lana de oveja en telares plantados. Conocen y transmiten distintas técnicas de tejido como el Indio Viejo, el Indio Cordobés o Indiana, el caracolillo o diente de choclo, payada o sobrebordada, nudo copto o pelo cortado. Realizan pies de camas, alfombras, tapices y frazadas. Juana Gutiérrez, la mayor del grupo, realiza tapices figurativos con imágenes religiosas.

Integrantes: Lorena Chávez, Marta Espinillo, Blanca Santillán, Juana Gutiérrez y Mónica Chávez.

Tejedores Andinos. Movimiento que reúne a tejedores y tejedoras en la provincia de Jujuy para contar la historia pasada y futura desde una voz presente y latente a través de los tejidos. Realizan piezas en telar de pedales, telar de cintura, agujas, cordones y bordados. Utilizan para la confección de las mismas, fibra de llama, lana de oveja, ocasionalmente fibras de vicuña, tintes naturales y artificiales. Los motivos más frecuentes son gotas, kenkos y ganchos, en donde se puede apreciar la continuación de la práctica textil vinculada íntimamente con la cosmovisión andina.

En el año 2023 publicó en coautoría con la investigadora Celestina Stramigioli, *Arte Textil Andino en Argentina, Memoria kolla*, dedicado específicamente a los textiles indígenas realizados (en su gran mayoría) por tejedoras y tejedores situados en comunidades de la provincia de Jujuy y alrededores.

Integrantes: Lucrecia Cruz, Celeste Valero, Griselda Salas, Bernarda Martínez, Irma Cruz, Sabina Cruz, Vanesa Cruz, Joana Palacios, Emilce Inca, Ivana Cruz, Nora Ríos, Lina Ríos, Marisol Copa, Noelia Gallardo, Ayelén Martínez, Rosa Erazo, Karen Inca, Martin Valero, Mario Martínez, Dante Vargas y Kevin Gallardo.

Tramando sueños de lana. Tejedoras de Quilmes. Grupo de tejedoras de la Comunidad India Quilmes, de la provincia de Tucumán. Su nombre responde al sueño colectivo de llegar a nuevos horizontes. Se reúnen para tejer y aprender unas de otras, tomando talleres con diferentes maestras artesanas de la zona. Tienen como punto de encuentro la casa de María Garrido donde trabajan con telar, bastidores, realizan la tintura artesanal de la lana y la crianza de las ovejas.

Integrantes: Catalina Guitián, María de los Ángeles Garrido, Patricia Noemí Quinteros, Carmen Asunción Costilla y Soledad Vanesa Palacio.

Tinku Kamayu. Cooperativa de tejedoras del pueblo Diaguita Calchaquí. El lugar de origen de esta cooperativa es Lampacito, Santa María, Catamarca. El nombre del grupo es una voz quechua que puede traducirse como “reunidas para trabajar“. Realizan piezas en telares plantados y en bastidores, hilan en ruecas manuales, diseñan prendas de indumentaria confeccionadas en fibra de llama y lana de oveja, teñidas con tinturas variadas. La fundadora de esta organización es Margarita Ramírez, sanadora, maestra, creadora de quipus/libros e integrante del Movimiento Focolares.

Integrantes: Gisela Moreno, Juana Ramírez, Luz Mamaní, Marisel Cancino, Inés Ramírez, Laura Vargas, Lorena Ramírez, Margarita Ramírez, Mabel Pachao, Petrona Cáceres, Silvina Vargas y Sonia Aráoz.

Silät. Colectivo de tejedoras de las comunidades del pueblo Wichí de Santa Victoria Este, Salta. Su nombre es una palabra del idioma wichí que puede traducirse como mensaje o anuncio. Sus tejidos representan a diversos seres no humanos y sus mensajes. Sus piezas han sido parte de exposiciones como “A 18 minutos del sol“ en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2023), "Nitsäyphä/La vida que explota" en la Galería Cecilia Brunson Projects (2023) y participan en la 60ta Bienal de Arte de Venecia como parte de la exposición "Extranjeros por todas partes" curada por Adriano Pedrosa (2024). También realizan piezas utilitarias, especialmente bolsas de fibra de chaguar y lana.

Integrantes: Claudia Alarcón, Luisa Lucas, Aurora Lucas, Sara López, Gisela Velázquez, Virginia Gutiérrez, Jorgelina Segundo, Rosa Medina, Patricia Díaz, Mariela Díaz, Noelia García, Miguelina Pérez, Silvia Lucas, Rosalinda Solas, Mirta López, Vanesa García, Melania Pereyra, Anabel Luna, Beatriz Luna, Ana López, Fermina Pérez, Marilin Belizani, Mariela Pérez, Francisca Pérez, Marta Pacheco, Rosilda López, Margarita López, Graciela López, Andrea Arias, Luisa Pereira, Belén Vidal, Ramona Arias, Betina Gavi, Analí Carminia María, Carlota Ñato, Ofelia Julieta Pérez, Maura Pérez, Estela Lescano, Fabiola Gómez, Camila Pérez, Julia Aguirre, Norma Luna, Lia Marilin Pérez, María Erminda, Luca Juaréz, Tatiana Pereyra, Tomasa Alonso, Luisa Miranda, Luisa Sandoval, Ermelinda López y Catalina Segundo.

Warmipura. Tejedoras de la localidad El Churqui, Valle Calchaquí de Tucumán. El nombre del grupo es una palabra quechua que significa “entre mujeres“. El mismo fue fundado por Liliana Pastrana, quien fue docente de las mujeres que hoy lo integran. Ella es referente y promotora cultural, investigó y recuperó técnicas ancestrales de la zona. Realizan tejidos hechos en telares plantados y bastidores, investigan el teñido artesanal utilizando tintes naturales de su territorio, los cuales extraen de vegetales nativos, especialmente de la mikuna.

Integrantes: Silvina Herrera, Julia Marisa Cruz, María Elena Tolaba, Julia Reyes, Maira Cruz, Karina González, Rosalía Gómez y Nelly Gómez.

Sembradoras de la Unión
Textiles Semillas

Anabel del Valle Luna, artesana y comunicadora del pueblo Wichí. Cofundadora y referente del grupo Silät, con estudios en salud intercultural, facilitadora en talleres de gestión territorial y comercialización.

Carla Abilés, artista multidisciplinaria de Salta. Reside en Berlín, desde donde investiga saberes ancestrales de su origen y la relación directa con la narrativa migratoria desde una perspectiva feminista y colaborativa.

Celeste Valero, tejedora y activista, parte de la comunidad Indígena de Casillas, Pueblo Omaguaca. Lidera al grupo Tejedores Andinos, el cual reúne a familias pertenecientes a distintas comunidades de las zonas Puna, Valles Altoandinos y Quebrada de Humahuaca.

Claudia Alarcón, artesana y artista del pueblo Wichí. Es una de las coordinadoras del grupo Silät, tejedoras indígenas organizadas de Santa Victoria Este. Es educadora intercultural desde el año 2017.

Fernanda Villagra Serra, docente universitaria, diseñadora de indumentaria y artista tucumana. Coautora de los libros *RandaCerca*, de investigación sobre la historia y técnica de la randa, y *Anita Cañera, chinita Randera*, un cuento para infancias.

María Gabriela Cisterna, investigadora y periodista. Su trabajo se vincula a la escritura y a la reflexión sobre prácticas artísticas contemporáneas. Tiene particular interés por las relaciones entre la lectura, la escritura y el tejido como modos de construir pensamiento.

Milagros A. Colodrero, artesana, artista textil e investigadora situada en la región andina. Profesora de telar, cestería y tintes naturales, entre otras técnicas del hacer y la experimentación textil. Fundadora y coordinadora de Archivo textil y co-directora de Mapa Textil.

Tatiana Belmonte, joven tejedora y promotora cultural perteneciente a la cooperativa Randeras de El Cercado de Tucumán, con quienes ha desarrollado diferentes proyectos comerciales, artísticos y educativos.

Han colaborado en diferentes etapas de la creación y desarrollo de **Textiles Semillas**: Agustina Neme, Agustín González Goytia, Ale Lamelas, Alina Bardavid, Álvaro Simón Padros, Árbol Ruiz, Belén Ybarra, Bruno Juliano, Candelaria Aaset, Carolina Pinciroli, Cecilia Teruel, Cecilia Vega, Clara Johnston, Diego Gelatti, Esteban Gómez, Javier Díaz, Javier Rodríguez, José Luis Lorenzo, Gabriel Chaile, Gustavo Nieto, Gustavo Obligado, Inés González de Prada, Inés Justo, Lorena Cohen, Marcos Mizrahi, Mario Llullaillaco, Melina Berkenwald, Metaninfas, Nancy Gutiérrez, Nicolás Kuitca, Pamela González, Pauli Burgos, Paulo Vera, Rocío Barzola, Santiago Azzati, Sebastián Vidal Mackinson, Verónica Rossi, Victoria Pastrana y Viviana Checchia.

Desde **Textiles Semillas** se apoyan acciones que proponen las tejedoras, a partir de las que se construyen instituciones o se ingresa a organismos para tentar nuevas formas de hacer y sentir de manera colectiva y transcultural. Durante el año 2023 realizamos exposiciones asociadas a encuentros de tejedoras y a ferias en Amaicha del Valle, San Miguel de Tucumán, Tilcara, Huacalera y Atamisqui. En el 2024 participamos de la residencia URRA, en Buenos Aires, y en exposiciones en Nueva York, Berlín y Chicago con piezas de autoría colaborativa que se enlazan a acciones de reflexión, celebración y experimentación desde la reciprocidad.

Escribir de a muchas

metaninfas

Ustedes también son sembradoras, nos dijeron las chicas al comienzo de este proyecto. Luego de recopilar los textos, mapear la geografía de los grupos, de los tramos de cada viaje y de leer las más de veinte voces que son parte de este libro, entendimos que nuestra labor como editoras es una manera de sembrar: trabajar una idea, encontrarle una forma, un espacio que la pueda contener y esparcirla para que crezca.

Crecemos porque nos juntamos es el quinto libro que publicamos con metaninfas y es otro modo de afirmar que nuestra práctica se ancla en un sistema de vínculos que no solo fortalecen nuestro hacer editorial, sino que nos confirma que frente a la realidad compleja que nos toca vivir, es posible obrar por el reencantamiento del mundo.

Al igual que los encuentros de tejedoras, que fueron dejando marcas, que permitieron consolidar y profundizar vínculos, el proceso de escritura de este libro nos trajo la experiencia del hacer colectivo y de la complicidad que se produce en la lectura atenta y cuidadosa de un material en proceso. Los textos también viajaron, pasaron por muchas manos que fueron trabajando en la escritura, cada una con su pulso, con su ritmo y con el saber específico que aportaron. Escribir de a muchas es una prueba de confianza, es poder soltar y dejar entrar la mirada de otras, es una entrega y también un compromiso.

Seguir explorando formatos de escritura colectiva es, para nosotras, un modo de sostener que el sentido se construye siempre en y con relación a otras. Nos afianzamos en la propia experiencia, en el respeto por nuestras identidades, nuestras formas de hacer, de decir, de contar nuestras historias. Lo hacemos como resistencia. A lo largo del recorrido de este libro intentamos dar batalla a las citas de autoridad y afirmarnos en nosotras, en la propia potencia de todas las que somos parte de este movimiento que se expande cada vez con más fuerza.

Estamos muy agradecidas de ser parte de esta unión, de haber sido testigos y cómplices del armado de un marco que pone a nuestras propias voces en un entramado historiográfico que propone un relato local. Un relato cruzado por el conocimiento de generaciones de familias, de comunidades, por los desplazamientos, los lazos afectivos y las historias orales y escritas que lejos de ser estáticas, se actualizan en la vitalidad de los tejidos, de los encuentros y sobre todo de las amistades.

Biografías de lxs autorxs

Alejandra Mizrahi (San Miguel de Tucumán, 1981). Es artista, docente e investigadora. Su trabajo está atravesado por el carácter performativo de los textiles. De este modo teje, tiñe, borda, afieltra y enlaza diversas fibras, en ocasiones sola y también junto a otras tejedoras, poniendo en evidencia la potencia testigo que tienen los tejidos tanto de los cuerpos como del paisaje mismo en el que se construyen. Es Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Tucumán. Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Docente en la Tecnicatura en Diseño de Indumentaria y Textil, FAU, UNT. Desde 2012 trabaja con la comunidad de Randeras de El Cercado. Participó de residencias artísticas nacionales e internacionales. Realiza muestras individuales y colectivas desde 2005. Forma parte del colectivo La Lola Mora, trabajadoras de las artes de Tucumán. Su obra pertenece a las colecciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Palais de Glace y a colecciones privadas. Es parte del staff de la galería Intemperie.

Andrei Fernández (Cutral-Có, Neuquén, 1983). Es curadora, gestora intercultural e investigadora independiente. Promueve proyectos en los que se cruzan la economía social y el arte contemporáneo, a partir de los cuales propicia colaboraciones entre artistas, activistas e investigadores de diferentes territorios y comunidades. Ha curado diversas exposiciones en museos, galerías y espacios autónomos de Argentina, Alemania, Paraguay, Portugal y Reino Unido. Curó el proyecto expositivo “La escucha y los vientos“ presentado en ifa-Galerie de Berlín (2020), en el Museo de Bellas Artes de Salta y en el Museo del Barro/Fundación Migliorisi de Asunción (2021), como una propuesta de desarrollo de convivencia intercultural y análisis de los desplazamientos. Fue curadora del 110º Salón Nacional de Artes Visuales del Palais de Glace, organizado por el Ministerio de Cultura de Argentina (2022). Realizó una residencia como curadora en Delfina Foundation, Londres (2023). Acompaña al colectivo de tejedoras del pueblo Wichí Silät. Trabaja con la galería Cecilia Brunson Projects, con el programa 99 Questions y es parte de FACT, Fundación para el Arte Contemporáneo de Tucumán. Vive en el norte de Argentina.

Angela Balderrama (Amaicha del Valle, Tucumán, 1960). Nació y creció en la Comunidad Indígena de Amaicha del Valle, provincia de Tucumán. Aprendió a tejer a los 8 años y empezó a participar en ferias. Forma parte de la Cooperativa de Artesanos de Amaicha del Valle, a la que representó en diversas ferias, así se involucró en la enseñanza del tejido para niños. Trabajó junto con otros y otras comuneras para crear una nueva comunidad indígena y en el proyecto de la Escuela de Gobernanza Indígena. Además, es parte de la Ruta del Artesano, que va desde Tafí del Valle a Anujana en Tucumán, Argentina, de la que forman parte mujeres bordadoras, tejedoras e hilanderas. Entre el 2000 y el 2007, comenzó a dictar talleres de tejido en la ciudad de San Miguel de Tucumán. En 2010, junto a Olga Sulca, organizó el Primer Encuentro de Tejedoras/es en Amaicha del Valle, el cual se realiza cada año desde entonces en la víspera del 1 de agosto, como parte de los rituales de agradecimiento a la Pachamama. Es, también, coplera.

Carmen Costilla (Colalao del Valle, Tucumán, 1956). Se crió trabajando la agricultura junto a su familia en una finca del Valle Calchaquí. Toda su vida se ha dedicado a cuidar ovejas. Aprendió a tejer ya siendo grande, al ver a su abuela trabajar con aguja crochet y después a su tía, a dos agujas. Su madre tejía frazadas y peleros, pero ella prefiere no trabajar en telas grandes sino que disfruta de hacer piezas pequeñas.

Catalina Guitián (Tucumán, 1952). Es parte del Pueblo Diaguita Calchaquí. Vive en el corazón de los Valles Calchaquíes, en las sierras de Quilmes, en El Pichao. Su madre y su bisabuela le enseñaron a trabajar el tejido. Su madre le enseñó a hilar, teñir y tejer en telar plantado, también de ella aprendió a cocinar, criar animales, traer leña para calentarse y un sinfín de prácticas de cuidado y defensa de la vida. Ha asistido todos los años al Encuentro de Tejedoras que se hace en Amaicha del Valle para enseñar las técnicas que conoce. Catalina es una gran maestra que transmite sus saberes sin fronteras. Fue capacitadora de tejidos como recreación en el centro de jubilados de Colalao del valle por un lapso de 10 años, donde asistían jóvenes y adultos. Actualmente forma parte del grupo de la Pastoral Aborigen. Es la presidenta de la comisión de la capilla de San Blas y está a cargo de la organización del Encuentro "Resiliencia en la mujer". Catalina se propone con sus acciones dejar un legado no solo para su familia o descendencia, sino también para su pueblo donde nació, creció y vive trabajando. Es parte del grupo de Tejedoras de Quilmes.

Claudia Alarcón (La Puntana, Salta, 1989). Artesana y artista del pueblo Wichí. Es una de las líderes del grupo Silät, tejedoras indígenas organizadas de Santa Victoria Este. Teje imágenes que son parte de la memoria colectiva de su pueblo y fruto de su imaginación, mezclando mundos y tiempos. Participó de exposiciones colectivas como parte de la organización Thañi / Viene del monte en Argentina, Alemania, Puerto Rico, Paraguay, Estados Unidos y Portugal. Recibió el Primer Premio en la Disciplina Textil en el 110º Salón Nacional de Artes Visuales del Palais de Glace (2022). En 2022 y 2023 expuso su obra en ferias de arte contemporáneo de la mano de Remota Galería. Participó, a fin de 2023, de la exposición Nitsäyphä / La vida que explota en Londres, junto al grupo Silät, en la galería Cecilia Brunson Projects. Es una de las expositoras en la 60ta Bienal de Arte de Venecia “Extranjeros por todas partes“, curada por Adriano Pedrosa.

Vive en la comunidad La Puntana, al norte de la provincia argentina de Salta, junto al Río Pilcomayo.

Celeste Valero (Huacalera, Jujuy, 1993). Hija de Martín Valero y Lucrecia Cruz, tejedores pertenecientes a la comunidad Indígena de Casillas, Pueblo Omaguaca. Conoció el mundo a través de los hilos. Los hilos le dejaron ver el amor de sus padres ya que con ellos alimentaron y vistieron a su familia. Llevó los hilos a la escuela sin darse cuenta de que, más allá de un juego, serían su camino y propósito seguir los pasos de sus antepasados. Impulsó un emprendimiento familiar, sueño que reúne a hombres y mujeres, familia, amigos y compañeros en el espacio de trabajo colectivo, de lucha en defensa, cuidado del territorio y los derechos ignorados. En Tejedores Andinos el reconocimiento, la consulta y la transparencia son algunos de los aspectos en los que avanzan en forma colectiva.

Actualmente lidera y es referente de este grupo de tejedores que reúne a familias pertenecientes a distintas comunidades de las zonas Puna, Valles Altoandinos y Quebrada de Humahuaca, donde actualmente reside.

Elvira Espejo Ayca (Ayllu Qaqachaca, provincia Abaroa, Oruro, Bolivia, 1981). Artista, gestora cultural e investigadora indígena. Su práctica se encuentra vinculada al textil, la tradición oral y la poesía. Es directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

En 2020 fue honrada con la condecoración oficial de la República Federal de Alemania, la Medalla Goethe, por su ardua e incansable labor cultural, convirtiéndose en la primera mujer boliviana (y la más joven en la historia del premio) en ser galardonada con esta importante distinción. Fue finalista en el Concurso de Literaturas Indígenas de la Casa de las Américas en Cuba (1994), recibió el premio para la poetisa internacional en el Cuarto Festival Mundial de la Poesía Venezolana (2007), ganó el primer premio Eduardo Avaroa en Artes, Especialidad Textiles Originarios, La Paz, Bolivia (2013), y el primer premio Fomento a la Creación Nativa en Literatura, Especialidad Poesía, en el marco del V Festival de Arte Sur Andino Arica Barroca Chile (2018).

Fernanda Villagra Serra (San Miguel de Tucumán, 1984). Es docente universitaria de la Tecnicatura Universitaria de diseño de Indumentaria y Textil (UNT) y de la Licenciatura en Diseño Textil e Indumentaria (San Pablo T). Diseñadora de indumentaria y artista desde chica, conoció el universo de la artesanía textil de manos de su mamá, la diseñadora María Isabel Serra. Acompañó el proyecto de investigación y extensión universitaria Acercando que ganó una mención honorífica del Fondo Nacional de las Artes categoría Patrimonio Cultural Inmaterial. Es coautora en el libro RandaCerca. Escribió junto con Alejandra Mizrahi el cuento Anita Cañera, chinita Randera que a través de una historia fantástica, inspirada en la vida de una tejedora, pretende acercar el conocimiento de esta técnica a las infancias. Es Sembradora en **Textiles Semillas**.

Lorena Cohen (San Miguel de Tucumán, 1974). Arqueóloga y Técnica en Documentación y Museología Arqueológica por la Universidad Nacional de Tucumán, doctorada en Arqueología por la UBA, con apoyo del CONICET. Es profesora de la carrera de Arqueología en la UNT. Dirige proyectos de investigación y estudia sobre la espacialidad, las formas de habitar y las prácticas rituales en la puna catamarqueña en los últimos dos milenios y, recientemente, sobre ritualidades de hace tres milenios en la selva tucumana. Es profesional del CONICET, en el Instituto Superior de Estudios Sociales con el rol de curadora del acervo patrimonial arqueológico, etnográfico, fotográfico y documental del Instituto de Arqueología y Museo de la Facultad de Ciencias Naturales e IML de la UNT.

Trabaja en la investigación y curaduría de proyectos museográficos y en acciones de vinculación científica, con la mira en una ciencia "puertas afuera de la academia". Su formación en teatro, danza y música trazaron rumbos en su hacer arqueología.

Lucila Galíndez (CABA, Buenos Aires, 1978). Profesora en Ciencias Antropológicas (UBA). Desde hace 15 años vive en Tucumán, provincia que abrazó como propia. Desde el 2008 participa como docente invitada y en distintos proyectos del Instituto CERPACU de la Facultad de Filosofía y Letras (UNT). Su formación de posgrado incluye la Maestría en Psicología Social (Orientación en grupos e instituciones) de la Facultad de Psicología (UNT), el posgrado en Gestión y salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Facultad de Ciencias Económicas (UNC), la Formación en Gestión Cultural Pública del Ministerio de Cultura de la Nación y la Especialización en Estudios Culturales (UNSE). Gestora Cultural y docente en nivel superior. Desde el 2013 se desempeña como profesional de apoyo técnico en el Ente Cultural de Tucumán, desde donde participa en el diseño e implementación de programas y proyectos para la promoción y puesta en valor del sector artesanal y de las industrias culturales de la provincia. Cuenta con participaciones en congresos y publicaciones vinculadas a la artesanía y el patrimonio cultural inmaterial.

Margarita Ramírez (Santa María, Catamarca, 1960). Es Técnica en Artes Visuales, egresada de la Escuela Aurora de Santa María de Catamarca. Descendiente del pueblo Diaguita Calchaquí. Fundadora e integrante de la Cooperativa Tinku Kamayu, en la cual trabajan 16 mujeres dedicadas al diseño y producción de textiles en lana de oveja y fibra de llama y vicuña en Lampacito, provincia de Catamarca. Esta cooperativa nació en el año 2001, para ayudar a mujeres de este territorio a dignificar su trabajo. Participó de la publicación "Voces de la Artesanía" (2022) dentro del Programa Crafting Futures desarrollado por el British Council y la Red Federal Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil de Universidades Nacionales de Argentina. Como integrante del Movimiento Focolares ha participado de Encuentros de Economía de Comunión, una rama de este Movimiento que defiende la "cultura del dar", en distintos países del mundo como Bolivia, Italia, Brasil, Hungría, entre otros.

Es parte de la **Unión Textiles Semillas**.

María Del Carmen Toribio (Misión San Andrés, Formosa, 1974). Nació donde los misioneros anglicanos erigieron la segunda Iglesia para evangelizar a los indígenas del Gran Chaco. Creció donde las mujeres han sabido obtener el hilo que redaba el pez más

ágil, el que hacía la yica en la que el más fuerte cazador llevaba su presa con orgullo y el sichet que cargaba el fruto de la esperada estación, asegurando abastecimiento para cuando la escasez embistiera. De esas mujeres aprendió María del Carmen el arte de hilar y, casi al mismo tiempo, empezó a tejer.

Reside en Ingeniero Juárez, junto a su numerosa e itinerante familia que emigró en busca de oportunidades. Desde el año 2000 empezó a diseñar prendas e indumentaria con la fibra del chaguar. A partir del año 2005, comenzó a realizar talleres, charlas, exposiciones, participó de concursos y recibió numerosos premios. Sus trabajos textiles se exhibieron en Milán, Pekín, Nueva York y París. Hizo desfiles en Formosa, Chaco, Córdoba y La Plata. Trabaja además con restauradores y conservadores textiles.

María Gabriela Cisterna (San Miguel de Tucumán, 1997). Es Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Tucumán. Cursó una Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Tres de Febrero y una Maestría en Periodismo de la Universidad de San Andrés. Fue becada para cursar en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Columbia en Nueva York. También fue becaria DAAD para perfeccionamiento del idioma alemán. Actualmente, es estudiante del Doctorado en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires con una beca doctoral de CONICET. Además de su carrera académica, se desempeña como periodista independiente para distintos medios nacionales e internacionales. Le interesa, especialmente, cómo el ejercicio de la filosofía y la plasticidad que otorga al pensamiento pueden funcionar como una manera de acercarse y acompañar vidas, maneras de pensar y existencias diferentes.

María Garrido (San Miguel de Tucumán, 1972). Se crió en Quilmes, con sus abuelos. Ahí vive y allí es donde desea pasar toda la vida. Desde chica aprendió el cuidado de las ovejas, tarea que continúa haciendo hasta hoy, de ellas obtiene la lana para sus tejidos, la carne para alimentar a su familia y la belleza de verlas caminar y correr. También se dedica a la agricultura, cultiva vegetales para alimentar a sus animales.

María es una de las fundadoras del grupo de Tejedoras de Quilmes, es en su casa donde se reúnen a tejer. Ella aprendió algo con su abuela y luego en distintos cursos que tomó a lo largo de los años.

Martin Savransky (Buenos Aires, 1987). Es director del Centro para el Cambio Climático Crítico de Goldsmiths, Universidad de Londres, donde gestiona el programa de Maestría en Ecología, Cultura y Sociedad. Su trabajo combina la filosofía y las ciencias sociales, el pensamiento poscolonial y las humanidades ambientales para activar metodologías fugitivas y especulativas sobre la vida en terrenos ecológicos inestables. Es autor de Around the Day in Eighty Worlds: Politics of the Pluriverse (2021) y The Adventure of Relevance: An Ethics of Social Inquiry (2016).

Además, fue coeditor de After Progress (2022) y de Speculative Research: The Lure of Possible Futures (2017). Ha publicado múltiples ensayos en foros como Theory, Culture and Society, Social Text, The Sociological Review y Sub-Stance: A Review of Literary and Cultural Criticism. Fue cocurador de la exposición digital After Progress. Actualmente trabaja en un nuevo proyecto de libro Exology: Planetary Social Life and the Force of the Outside.

Michael Dieminger (Bavaria, 1985). Curador y cineasta, con formación en antropología visual, medios sensoriales y estudios urbanos. Su trabajo se centra en las ecologías del conocimiento, el pluriverso, las distintas formas de epistemología, las prácticas asistenciales y la creación del mundo por parte de agentes humanos y no humanos. Actualmente trabaja en el Humboldt Forum de Berlín como curador y asesor científico, allí cura un proyecto de investigación artística de tipo parainstitucional llamado *99 Questions* el cual incluye nodos, encuentros, talleres, charlas, residencias, podcasts y mucho más. Ha curado y participado en proyectos en el Museo GRASSI (Alemania), la Whitworth Art Gallery (Reino Unido), el Festival de Cine DocsDF (México), el Museo Nacional de Río de Janeiro (Brasil) y Delfina Foundation (Reino Unido), entre otros. También ha impartido clases y seminarios en la Universidad de Viena y en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität zu Berlin. Estudió en la Universidad de Manchester, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Bauhaus Universität Weimar.

Milagros Álvarez Colodrero (CABA, Buenos Aires, 1983). Es artesana, artista textil e investigadora. Profesora de telar, cestería y tintes naturales, entre otras técnicas del hacer y la experimentación textil. Fundadora y coordinadora de diferentes proyectos para la enseñanza de los oficios textiles: Espacio entretejido, 2010-2014, Ñandutí - Artes y Oficios Textiles 2015-2020, Archivo Textil desde 2020 hasta la actualidad, un formato móvil para el estudio, la formación, práctica e investigación de técnicas textiles tradicionales y su cruce con la contemporaneidad.

Creadora y co-directora desde 2018 de Mapa Textil, residencias nómades con enfoque intercultural para el intercambio e investigación de las técnicas textiles tradicionales de diferentes regiones de la mano de tejedoras y tejedores en su contexto de origen. Colabora en proyectos rurales comunitarios trabajando sobre la memoria, revitalización y puesta en valor de las prácticas textiles. Actualmente se encuentra enfocada en una biblioteca y archivo que pueda dar cuenta del caudal ilimitado y disperso de técnicas textiles tradicionales.

Vive en Juella, Jujuy, Quebrada de Humahuaca, donde está armando Andina Casa Taller, un espacio para albergar residencias textiles.

Mónica Chávez (Ciudad de Buenos Aires, 1981). Artesana. Vive en el paraje Huilla Catina, en el departamento Loreto de la provincia de Santiago del Estero. Aprendió a hilar a los ocho años, siguiendo los pasos de su madre y a los catorce años comenzó a tejer. Con su familia hacen caminos de mesa, alfombras, mantas y colchas en lana de oveja en telar de patio.

Nancy Isabel Gutiérrez (CABA, Buenos Aires, 1970). Profesora de tecnología (IIEP), Analista en gestión Educativa (UNSE), Técnica Superior en Hemoterapia (Instituto San Martin de Porres). Actualmente trabaja en dos instituciones públicas de gestión privada, en la capital de Santiago del Estero. Además acompaña y asesora en el área administrativa de diferentes colegios (nivel secundario y superior) en lo referente a organización y gestión de las instituciones educativas. Acompaña al colectivo de artesanas de Huilla Catina y participa de encuentros y talleres realizados en conjunto con otros grupos de artesanas y artesanos.

Patricia Quinteros (Amaicha del Valle, 1989). Vive en Quilmes, donde a los veintisiete años empezó a tomar talleres de tejido con distintas profesoras de la zona. “De cada una aprendí algo hermoso, hasta que me empecé a animar sola, armaba unos telares chicos en mi casa para armar tapices. No eran perfectos, pero me emocionaba cada vez que terminaba uno, así fui aprendiendo más”.

Santiago Azzati (Buenos Aires, 1988). Es sociólogo, investigador y docente por la Universidad de Buenos Aires. Es integrante del Grupo de Trabajo de Economías Populares del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Actualmente realiza una investigación doctoral sobre las economías y ecologías del textil artesanal en Argentina. Trabajó durante algunos años con el proyecto Makiwan que nuclea a grupos y comunidades de artesanas textiles de la región andina de la Puna y Quebrada de Humahuaca.

Soledad Palacios (Cafayate, 1986). Se crió en Quilmes Bajo. Aprendió a tejer por el impulso de un grupo de mujeres que decidió empezar a reunirse y compartir distintas técnicas. Hoy, ellas son las Tejedoras de Quilmes, de las que Soledad forma parte. Trabaja en su casa en las distintas tareas de cuidado del hogar y está terminando el cursado de la Escuela Secundaria.

Tatiana Belmonte (Monteros, Tucumán, 2004). Aprendió a tejer Randa a los siete años con su madre. Cuando cumplió los nueve, viajó por primera vez a la feria Raúl Cortazar en Cosquín, Córdoba, donde recibió una mención especial por ser la artesana más pequeña.

En 2022, con un grupo de treinta Randeras, en el que se encuentran su madre y hermanas, formaron una cooperativa en la que hacen trabajos y obras colectivas, entre ellas el "Museo Móvil de la Randa" (MUMORA). Con “Nuestro jardín de Randas” ganaron el premio adquisición del Salón Nacional 8M 2022. El mismo año, junto con Randeras y tejedoras del pueblo Wichí realizaron la obra colaborativa “Red Transancestrocolonial” que expusieron en las jornadas “Fabulaciones” en Selva Negra Galería, Buenos Aires.

Fue parte de la Escuela de Artes y Oficios (EAO) en su edición 2023. Es Sembradora en **Textiles Semillas** y forma parte del grupo de tejedoras Randeras de El Cercado.

Teresa Liliana del Valle Pastrana (Tafí del Valle, Tucumán, 1968). Es Profesora de Corte y Confección. En el año 1987 ingresó al Plan Nacional de Alfabetización como alfabetizadora de Alta Montaña y, en el año 1991, ingresó al Programa Federal de Educación como Capacitadora Laboral. Desde entonces, trabaja en distintas localidades del Departamento de Tafí del Valle. En el año 1999, desarrolló las primeras investigaciones con tintes naturales. En el año 2002 impulsó el proyecto “Los Pigmentos a todo color”, con la propuesta de investigar y experimentar con la elaboración de tintes obtenidos de diferentes partes de las plantas. Participó de las iniciativas “Volver a lo nuestro”. Junto con sus ex alumnas del Centro de Formación de Tafí del Valle fundó en el año 2014 el grupo Warmipura. Su interés por las plantas tintóreas y el trabajo de los tintes naturales han marcado toda su carrera y pensamiento.

WE GROW BECAUSE WE COME TOGETHER

Unión Textiles Semillas

Weavers, Artists and Activists
of Northern Argentina

metaninfas

Q'EPI - FIRST MAGIC BUNDLE

The Memory of Collective Conscience 241
Margarita Ramírez

We Grow Because We Come Together 242
Andrei Fernández and Michael Dieminger

The Little Beginning 246
Alejandra Mizrahi and Andrei Fernández

THE PILGRIMAGE

Textile Dialogue 253
Andrei Fernández and Alejandra Mizrahi

The Work is the Encounter and Its Protective Edge is the Celebration 261
Alejandra Mizrahi and María Gabriela Cisterna

I Carry the Territory with Me 266
María Gabriela Cisterna and Lorena Cohen

Between Technique and Ceremony 272
Margarita Ramírez and Alejandra Mizrahi

The Mutual Nurturing of Textiles 274
Elvira Espejo Ayca

THE EARTH TEXTILES

The Weaving Resistance 278
María Garrido, Patricia Quinteros, Catalina Guitián, Soledad Palacios and Carmen Costilla

The Weaving Archive 283
Milagros Álvarez Colodrero

The Weaving Garden 287
Fernanda Villagra Serra, Nancy Gutiérrez and Mónica Chávez

The Weaving Body 290
Alejandra Mizrahi, Tatiana Belmonte and Lucila Galíndez

The Weaving Container 297
María del Carmen Toribio y Andrei Fernández

The Weaving Thinking 300
Alejandra Mizrahi

The Weaving Root 301
Liliana Pastrana

THE COMMON IMAGINATION

The Ancestral Heritage of Weaving 304
Ángela Balderrama

Archaeology of Presence 310
Celeste Valero

The Latent Commons 312
Santiago Azzati and Andrei Fernández

The Tangled Planetary: 316
For a Poetics of Loose Ends
Martin Savransky

Q'EPI - SECOND MAGIC BUNDLE

N'otetsel ta otaché / 321
The Ancestral that Pushes Forward
Claudia Alarcón and Silät

The Flood and the Knots 324
Alejandra Mizrahi, Andrei Fernández and Michael Dieminger

The Edges That Unite 329
Alejandra Mizrahi and Andrei Fernández

THE GUARDS

When every beginning is already becoming 334
Michael Dieminger

Uniting the Sowings 337
Unión Textiles Semillas

Writing Together 344
metaninfas

Author Biographies 345

Map of The Pilgrimage 354
Árbol Ruiz

Q'EPI
FIRST MAGIC
BUNDLE

Textile reference
Type: pelero (textile used for the horse saddle)
Technique: torzal
Materials: raw sheep wool dyed with the ponchito (shell) from the nuts
Iconography: partridge’s eyes
Authorship: Warmipura

The Memory of Collective Conscience[1]

Margarita Ramírez

I'm imagining a great many things.

I want to make a book about the Quipu, I've already started to see how I'm going to do it.

To talk about the Quipu I have to go back in time. My people are Diaguita-Calchaquí, we were conquered not only by the Europeans but also by the Inca. In this ancestral journey we left great traces, some in chests, others in clay vessels, beneath the earth, and engraved in the rocky outcrops. Mother Nature speaks of our past and also of the present, which is us, who are still here because we do not forget our roots. Today, an alchemy blends the present with the past. I will tell you a little about it.

The Quipu was a mathematical accounting system. Before, there was no writing, they wrote differently. The Incas had an impressive operating system, there are still great fortresses, as if they wanted to tell us. They never died, they are all along the Calchaquí corridor. And why not say in some parts of the world, as many records were taken away. They're in different forms; it's a distinct landscape because it has memory. And if there is memory there is life. The Quipus tied that up, that very important thing. There, they had records of harvests, of gold, of the silver they had; of the calendar, births, deaths, etc. There were even pocket Quipus, small ones. This was done on a main cord with many secondary ones, with many knots and colours, and a person was trained to read. And this person was considered worthy of reading these memories.

I love my culture so much and I study it, but in a poetic way. I like to rescue what is essential, what touches the soul, the spirituality. I had several opportunities to be told about the Quipu by my grandparents. I encountered some of them and they fascinated me. I asked myself, how to transmit this ancestral beauty? And I went into the heart of my people's poetry, myth and oral legend and brought back everything I could. I asked the guardian, Pachamama, for permission to bring it here, to today.

For me it is to write a book from my own being, but to write a book I have to know who

[1] Transcription by María Gabriela Cisterna of audios sent by Margarita Ramírez, published in the fanzine *Testimonios* [Testimonials], produced by **Textiles Semillas** to accompany the presentation of table 2 of the Jornada de Arte Textil [Textile Art Conference] at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) [Museum of Latin American Art of Buenos Aires] in February 2024, within the framework of the exhibition *Soñar el agua* [Dreaming of Water] by artist Cecilia Vicuña.

I am, where I come from and where I am going. To meet the four elements, air, water, fire, earth, beyond oneself, to bring back what is in memory. To bring together the past and the present, to contemplate this great transformation.

First, it's necessary to recognise oneself, then to heal, to forgive oneself, in order to forgive, to love everything that runs through our interior, our being. If I start from there, and with a new consciousness, only then can I write my book. Imagine knots, more knots, but ones that don't separate; rather, they have a common thread. Then, for a moment, to be in another dimension, to let ourselves be carried away by nature. We'll have in our hands the book that we can pass on to future generations. A content full of peace. We'll create it with any element of today, and it will be our history, our book.

The Quipu unites many things. The past with the present, what we are talking about. I was talking about leaving threads everywhere, so that people can tie themselves to one another. I believe that's how a beautiful mobilisation will happen. It will achieve what we need in today's world, which is to be united. That is the message. These, our Andean peoples, have lived in comarcas [traditional rural districts], they have been very united, they lacked nothing because they shared everything, they shared knowledge, all these things.

The book would be called “The Memory of the Collective Consciousness”, because what is coming is collective.

We Grow Because We Come Together

Andrei Fernández / Michael Dieminger

We made the first stitches of this journey without outbursts, to unite distant people and worlds. What already existed was transformed by contact with what had never before come close. The same happened with us.

We began to talk during the pandemic, after meeting at the end of 2020 at the opening of the exhibition "La escucha y los vientos"[1] [The Listening and the Winds], where we shared a workshop on ecologies of listening, there we heard messages from the birds and the mothers of the Gran Chaco monte[2] in a courtyard in Mitte[3]. Since then, we have met in video calls scheduled weeks

[1] Exhibition curated by Andrei Fernández at the ifa-Galerie in Berlin, directed at the time by Inka Gressel. This proposal was part of the cycle *Environment* which brought together groups of Indigenous craftwomen and communicators from the Gran Chaco with artists and researchers from the north of Argentina. For many of the exhibitors it meant the first time that their actions and works inhabited a territory that put them in dialogue with contemporary art. This event opened up questions about how to name the images generated and how to present the stories that are part of the collective memory and a form of resistance to the colonialist practices that subjugate their communities. [2] Monte is a kind of thick forest where darkness prevails, and the sunlight rays can be seen entering through the thickness. The soil is cover with leaves, grass, bushes, and extremely fine and loose dirt. The monte constitutes a live entity, a collection of lives, of presences, and the communities feel that their lives are part of it. [3] Municipality of Berlin.

in advance, which made us reaffirm our shared intention to work from a curatorial perspective, focusing on reciprocity as an exchange of gifts.

We found common ground, despite the different histories of the places where we live and work, Salta and Berlin, in developing artistic research practices in collaboration with artists, intellectuals and, above all, with diverse communities. We were able to share our interest in exploring what a curatorial process can propose and what can continue to grow beyond it, but stemming from it. In this confluence, we imagined a project that would stimulate a growing form that we could see and care for in its development, seeking in that process also to grow ourselves and experience new ways of connecting not only between human forms of life, but with more-than-human forms of life, with artefacts and diverse beings. We wanted to invite other people to join something they had not necessarily initiated, but which they could be part of without losing their particularities. The affirmation that guided us was ***we grow because we come together***.

In the midst of our initial conversations about this idea of working on something that grows in our care, but without our control, Michael sent Andrei a quote from a novel where the protagonist states that memories are like tiny seeds crouched in the earth, waiting for the rain to germinate and make something sprout that, perhaps, is not a clear and sharp image but a tremor, a pain or a joy[4]. The germination of **Textiles Semillas [Textiles Seeds]** began with the intention of generating encounters in different places to exchange knowledge related to craft work in the creation and understanding of textiles. The fertile ground that allowed this initiative to grow was the *99 Questions* programme[5] of the Humboldt Forum, with actions already being developed by organised women's groups in Argentina, some building their own organisations, others entering institutions to propose other ways of doing and learning collectively and interculturally.

The Questions

99 Questions is a programme that fosters polyphonic encounters through artistic research and is also a para-institution within the Humboldt Forum in Berlin. This museum, with its large exhibition space and Prussian Baroque façade, symbolises more than mere ambition and exposes urban reconstruction as one of the forms of the struggle for memory. During the liberation of Nazi Germany, the palace was destroyed and, shortly after the war, completely dismantled. In its place, the German Democratic Republic built the Palace of the Republic, a multicultural centre in direct view of the capitalist western part of Berlin. After the reunification of the two Germanies, mainly conservative (but also anti-Semitic and right-wing) groups in civil society, with the help of the government, initiated the reconstruction of the imperial palace that was part of Europe's colonial project, highlighting the ongoing struggle over what and how history is remembered.

This museum now assumes the responsibility of presenting collections from the

[4] Yoko Ogawa (2021); *La policía de la memoria* [The Memory Police], Tusquets Editores, Buenos Aires. [5] *99 Questions* is an artistic research programme curated by Michael Dieminger at the Humboldt Forum Berlin.

Ethnographic Museum of Berlin (among others), which hold histories of violence and colonisation in their constitutive processes. Collections that are presented under the ideals of "Enlightenment" and "Universalism", concepts that historically supported colonialist and racist worldviews, which created canons and ignored and erased many parts of the plurality of knowledge and world relations. However, these presentations are now in a state of transformation.

Many museums with ethnographic collections worldwide are changing to address their colonial past and their current coloniality[6]. This includes investigating the history of acquisitions by focusing on the provenance of the objects. These objects are not just artefacts but living things and much more for different communities. Provenance research aims to establish ethical relationships with these collections and the communities involved. However, it often reinforces an object-centred museum canon, limiting who has the right to speak and discuss them.

The term "source community" or "provenance community" used in many ethnographic-anthropological museums highlights the extractive nature of these institutions: the source of extraction. This includes not only the object but also its spiritual elements and knowledge, hence its future. Deconstructing this historiography is essential to decolonise museums and histories. Multiplying versions and allowing diverse narratives into the museum is crucial. But how should a museum deal with the many erased and lost histories and knowledge?

99 Questions thus arise from the certainty that decolonisation[7] cannot only be proposed within the museum building but must attempt to deconstruct the binary thinking of centre and periphery. The programme investigates in action ways in which both curating and museums can operate in a non-extractivist way to foster understandings of reciprocity, the museum not as a centre but as one part of a fluid intercultural dialogue.

The Seeds of New Entities

Textiles Semillas [Textiles Seeds] is currently a Union of Weavers, Artists, and Activists of Northwest Argentina, formed in 2023 after convening women weavers' organisations from this region of the country[8]. Based on the observation of the dynamics of seed exchange fairs that take place each year in different rural regions and in informal circuits, as a strategy for caring for native seeds and conserving diversity for food sovereignty, we conceived this project around artisanal weaving as seeds that can be exchanged and grow in different places, taking on different characteristics according to the memories and features of each weaver, each community and each geography.

The approach to the groups that are now part of **Unión Textiles Semillas [Textile Seeds Union]** was conceived by identifying collective works led by women who defend rights and memories around weaving: Randeras de El Cercado (Monteros, Tucumán), Warmipura (Tafí del Valle, Tucumán), Cooperativa La Pachamama (Amaicha del Valle, Tucumán), Tejedoras de Quilmes (Quilmes Indian Community, Tucumán), Tinku Kamayu (Santa María, Catamarca), Achalay Tejidos (Simoca, Tucumán), Teleras de Atamisqui (Atamisqui, Santiago del Estero), Teleras de Huilla Catina (Huilla Catina, Santiago del Estero), Tejedores Andinos (Huacalera, Jujuy), Flor en Piedra (Caspalá, Jujuy), Flor de Altea (Santa Ana, Jujuy) and Silät (Santa Victoria Este, Salta).

We outlined the territorial approach together with Alejandra Mizrahi, an artist and researcher who, through formal and non-formal education and from contemporary art, works to generate experiences of unity and mixture of textile techniques, migration of objects to other meanings, and construction of worlds for objects that have lost their own. Alejandra has designed, in alliance with other professionals, mobile museums and publications for the dissemination of knowledge about handmade textile work. **Textiles Semillas** began to take shape by proposing encounters, between technique and ceremony[9], that involve the construction of textiles with the energy of bodies and the sowing of questions that challenge the meaning of repeated forms.

In the communities visited to initiate **Textiles Semillas**, we found knowledge that comes from the connections with everything that lives alongside people, knowledge that resides at the fingertips of women from different generations, and sensory perceptions that are impregnated with what is known and remembered. Each step, from the harvesting of the plant, the care of the animals, the process of preparing the threads, the dyeing, weaving, or braiding, is made up of a multitude of specificities that intertwined have meaning, what Anna L. Tsing calls *assemblages*, "that which not only brings together forms of life but creates them. Thinking through assemblages leads us to ask how sometimes encounters become *events*, something greater than the sum of their parts. If history without progress is indeterminate and multidirectional, could assemblages show us its possibilities?"[10]. Thus, at each convergence point, a gesture takes shape, giving rise to an image that expands into a shawl, a bag, a coat, or an ornament, all in relation to human physiognomy.

The archaeologist Lorena Cohen points out that the *q'epi*[11] or magical bundles were made in Andean communities with small pieces of clothing, handkerchiefs, bags, flowers from the estate, knotted left-handed speckled cords[12], leather slippers from sheep or llamas, fleeces, elements that were part of the lives of weavers and shepherds from the puna and the altiplano. These ritual bundles were left in sacred places, where people

[6] Colonialism is a specific historical practice of domination and territorial control. Coloniality, on the other hand, is a set of patterns of power and domination that persist after the end of formal colonialism, influencing contemporary global dynamics. This is an abbreviated explanation, but we believe it contains the essential information to raise the issue for readers. [7] Eve Tuck and K. Wayne Yang explain in their article "Decolonization is not a metaphor", published in the journal *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 1, No. 1 (2012), that decolonisation requires concrete measures such as the return of land, the restoration of Indigenous sovereignty and criticise the dilution of the term, which necessitates profound transformations in societies and institutions. [8] With the intention that it can be expanded to Bolivia, Paraguay, Brazil and other places in the world where it is possible to link joint actions and their nodes.

[9] Expression of the master weaver Margarita Ramírez, founder of the cooperative Tinku Kamayu de Lampacito, pointed out by Andrei in a talk in which Margarita exhibited at the Museo Terry de Tilcara [Terry Museum in Tilcara], in May 2022. [10] Anna Lowenhaupt Tsing (2023); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* [The mushrooms at the end of the world. On the possibility of life in capitalist ruins], Buenos Aires, Caja Negra. [11] During the process of writing this text in May 2024, he refers to a Quechua word, q'epi, that can be translated as mess, bundle, set of disorderly things or volume of things. In this regard, see the text "Llevo el territorio conmigo [I Carry the Territory with Me]" by Lorena Cohen and María Gabriela Cisterna included in this book). [12] Lloque thread for ritual use. *Lloque* or *lloqui* in Quechua means left and this is the name given to the thread composed of two strands of natural black and white, spun to the left and twisted to the right. It is a thread with different virtues such as protection and healing. This thread is used as an amulet, it is placed on the wrists and ankles. It is also made at certain times with a ritual purpose.

moved a part of their deceased's body and deposited it together with other parts, thus composing spaces of skeletal remains of several individuals, which created a new entity, a great collective ancestor. Some tombs contain fragments of different ceramic pieces, with human and animal bones, following the logic of bringing together and integrating diversity.

Unión Textiles Semillas [Textile Seeds Union] and *99 Questions* continue this practice, bringing together fragments to house new collective entities and thus create other imaginations and memories.

The Little Beginning

Alejandra Mizrahi / Andrei Fernández

Amidst those long summer days, when it seemed that everything could start again, we made a video call. It was January 2023. Ale was in Tucumán, and Andrei was in Tilcara. During that call, Andrei shared with Ale what she had been discussing with Michael, the start of a new project based on the affirmation that ***we grow because we come together***.

We wanted to do something together, to unite experiences, to unite people. We remembered Calinescu, an author we studied when we went to the Faculty of Arts in Tucumán, who said that modern dwarves stand on the shoulders of ancient giants, and we felt it was urgent to bring together the networks of which we were part.

Textiles como semillas [Textiles as Seeds] was an initial way of naming that recurrent desire to bring people and their textile-related inspirations closer together, but also to bring together the streams that each one of us nurtures, our practices of *mutual nurturing of the arts,* and to test the step towards new frontiers. We began to imagine what form a work could take that would continue to transform and grow through the textile exercise. From the very *empiecito*[1] we understood that if textiles are seeds, a plurality of ideas and imaginations is needed, like the wind that carries those seeds to grow in different soils. A few months before that call that would start what we finally named **Unión Textiles Semillas [Textiles Seeds Union]**, we rehearsed a collective piece made by randeras from Tucumán and Wichí weavers from the Chaco Salteño, which we called Red Transancestrocolonial [Trans-ancestral Colonial Network][2].

Shortly after we met, almost two decades ago, Ale went to study in Barcelona. Returned to Argentina five years later, and by then, Andrei was moving between Patagonia and later in the high valleys of Salta. We reunited in Tucumán in 2014 and together created a Visual Arts training programme that we

[1] Expression used in the north of Argentina, where everything can be named as something small. It is also the way in which the Randeras del Cercado name the beginning of their textile work when they share their process. [2] In "Fabulaciones" [Fabulations], the first symposium of art, science, technologies and feminisms curated by Guadalupe Creche in Buenos Aires, 2022.

titled *Archipiélago*[3], through which we tried to bring together groups and people that we perceived as neighbouring islands, from which we tried to sustain and rethink the art scene in Tucumán. At that time, Ale was already dedicated to researching textile and performance techniques, and Andrei was involved in community communication and art criticism.

At that time, we coincided in going through major transformations in our lives. Each of us had to start anew for different reasons. In the following years, we experienced the management of a government that produced many changes in Argentina. The consequence was a new socio-economic crisis and the expansion of the feminist movement, which found us accompanying collectives of weavers in their journey between the worlds of crafts, design and contemporary art.

Ale, together with Lucila Galíndez and the Randeras of El Cercado[4] created the MUMORA, Museo Móvil de la Randa [Mobile Museum of Randa], at the same time as Ale and other colleagues began the task of creating a new degree course at the University of Tucumán: Clothing and Textile Design[5]. Andrei had started working as a territorial technician for the Prohuerta Programme[6] and from there, she accompanied the creation of a collective of weavers from the Wichí people in the north of Salta with whom they forged social economy and communication projects. Years later, together with them, they began to carry out actions linked to contemporary art worlds that brought them into dialogue with decolonial and ecofeminist theorists and activists. During that time, Ale was also one of the founders of the collective La Lola Mora[7].

These winding routes allowed us to meet from time to time for a beer on a pavement in Tucumán or Buenos Aires, to talk about the challenges of collective work and with public institutions, to give each other advice on how to solve problems that until then we hadn't imagined and for which there were no maps or recipes. At the beginning of 2022, we attended a meeting organised by REDIT[8], at the Museo Terry [Terry Museum] in Tilcara, where we met with representatives of weavers' collectives from different regions of Argentina, especially from the northwest. The meeting sparked debates about the way of naming, places, and ways of showing what we do, which in this space was called crafts and design[9]. We talked about the fact that so many projects are seeking to think the same and so many networks are being proposed, but in the

[3] Together with Javier Soria Vazquez and Sandro Pereira, in RUSIA Galería. [4] Alejandra's work with the Randeras of El Cercado has taken different forms, from publications on the Randa technique, to an academic publication that brings together the experiences of different specialists on the subject, to the collective creation of the Museo Móvil de la Randa [Mobile Museum of Randa]. In this last project, which began to be shown in 2020, Alejandra acts as curator, accompanist or coordinator. At the beginning of 2024 they have been working together with Lucila Galíndez, anthropologist and cultural manager dedicated to working with craftswomen from Tucumán. [5] It was finalised in 2018. [6] The ProHuerta Programme was a public policy managed jointly with the Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA) [National Institute of Agricultural Technology] that promoted Food Security and Sovereignty through support for agro-ecological production and access to healthy products for adequate nutrition. Was aimed at families and producer organisations in situations of social vulnerability. ProHuerta has 34 years of history and was one of the most important public food policies in Latin America. [7] Trabajadoras de las artes de Tucumán [Women Art Workers of Tucumán], made up of artists from different disciplines who carry out actions in the public space, using performative and graphic activist language, making visible and defending the rights of arts workers. [8] Red Federal Interuniversitaria de Diseño de Indumentaria y Textil [Federal Inter-University Network of Clothing and Textile Design] composed of eight national universities in Argentina. [9] This meeting was part of the *Crafting Futures* Programme of the British Consulate in Argentina. One of the fruits of this process of research and consultation was the publication of Voces de la artesanía [Voices of Craft].

end, each attempt seemed to be like creating a new island. Once again we find ourselves facing an archipelago, but now both standing in the same place. With the impulse of those projects we had shared before, we set out to reunite these islands to create a common territory with them.

That is how this story began.

The Pilgrimage

We chose the word "pilgrimage" to name the first action we carried out from **Textiles Semillas**. This word is the title in Spanish of a book by María Lugones[10] which was the axis of the encounter organised by the *99 Questions* programme in 2022 in Berlin, with the proposal to think about creating a temporal and spatial practice capable of uniting questions. "Pilgrimage is an ancient spiritual practice, which forms groups to unite and dedicate time to a space. It is a form of movement, transformation and healing. It is a departure, open for change, to leave behind or to (re)connect. Pilgrimage encourages us to wander through space, time, memories and thoughts"[11]. Lugones proposes reflecting on different actions towards liberation, starting from groping to find meaning, towards the limits of the possible. Groping as in putting one's hands in front of one's body whilst walking in darkness to be able to feel with touch where one is going, to explore levels of understanding and incomprehension, levels of intimacy and solidarity. In May and June 2023 we undertook a series of journeys that gave way to a growing conversation in which diverse voices and tunes were added. We travelled together with companions we call *sembradoras* [sowers][12] Clara Johnston, Cecilia Vega, Fernanda Villagra Serra, Celeste Valero, Cecilia Teruel. We moved between valleys, mountains, rivers, plains, hills, cane fields, carob groves, ravines, forests and small towns in the provinces of Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero, Salta and Jujuy.

In each place, there were talks about the known textiles, those that are remembered, those that are defended, and those that are represented. We visited the Randeras of El Cercado, the group of weavers from Quilmes, Mercedes Cardozo[13], the women of the Pachamama Cooperative, the Warmipura group from Tucumán, the Tinku Kamayu cooperative from Lampacito, the group of weavers from Huilla Catina, the Warmi Guapas and Warmi Sumaj groups from Santiago del Estero, the Warmi Guapas and Warmi Sumaj groups from Santiago del Estero, a group of Teleras de Atamisqui, the Tejedores Andinos collective, the Flor en Piedra and Flor de Altea groups from Jujuy, and the Silät organisation from the Chaco Salteño. During the pilgrimage, we collected weavings from each group visited to draw up a first textile chart that would give an account of the diversity of living knowledge in these territories.

For this pilgrimage, we put together an audiovisual team coordinated by Alina Bardavid[14], who conducted interviews and recordings that were edited to be shown in

[10] María Lugones ([2003] 2021); *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones* [Pilgrimages. Theorising a Coalition Against Multiple Oppressions], Buenos Aires, Ediciones del Signo. [11] Text of 99 Questions at https://www.humboldtforum.org/en/programm/event/meetup-en/99-fragen-gathering-55557/ [12] We call sembradoras [sowers] those people who join the project to carry out research and production tasks with a certain constancy. [13] We decided to name her as Tejedoras de Simoca to add to the project, as she is a weaver who we believe it is essential to involve because of her particular knowledge of migrant techniques, which are not usually done in this part of the region. Naming her as a group seemed to us to encourage other women to join in working with her. Months later she created Achalay Tejidos.

different proposals, meetings, and media, inside and outside the intercultural group of weavers, researchers, and activists. The dialogues include testimonies about how each woman learned to weave, what techniques she uses daily, and the strategies she tries out or creates to share her work.

We also called upon the Tucuman architect Paulo Vera to design a self-supporting structure that would allow us to exhibit this first collection of pieces without the need for a room with walls, taking MUMORA as a reference. We carried out the first assembly rehearsal of this proposal at the XIII Encuentro de Tejedoras [XIII Weavers' Gathering], which took place on 29 and 30 July 2023 at the Escuela n.º10 "Claudia V. de Cano" [School n.º10 "Claudia V. de Cano"] in the town of Amaicha del Valle, an Indigenous territory in the province of Tucumán.

The Gathering as a School

The historian and researcher Olga Sulca has been working closely with the cooperative La Pachamama[15] since 2009 and accompanies it in the organisation and dissemination of the "Encuentro de Tejedoras: Tejiendo experiencias" [Weavers' Gathering: Weaving Experiences] in Amaicha del Valle. Sulca's relationship with the weavers began in 1999 due to her thesis, which focused on the textile techniques passed down in the Andean area and still exist in Tucumán. Near Amaicha, in El Pichao, Colalao del Valle, very small fragments of ancient textiles were found, which Sulca investigated and led her to look for the point at which the thread that transmitted the learning of weaving had been cut. She hypothesised that educational reforms affected the teaching of weaving in schools, as it went from being a content within the curriculum to being eliminated[16].

The teaching of weaving was reduced to the family or community sphere. In the 1990s, with the increasingly fierce implementation of neoliberal policies, many families sought other ways of life and left rural villages to migrate to urban centres. There, they were faced with the reality of precarious salaries that were insufficient to support their families, which led many couples to leave their children in the care of their grandmothers in their communities[17]. The techniques still used in the area are tapestry, with its different variables, floating warps, and double weave[18], among others. The products made in pre-Hispanic America and still made today are alforjas [traditional double-pouch carrier] and peleros [saddle blankets], which were made from llama fibres, the animal of burden par excellence at that time. They also made slings and *unkus*[19] for clothing.

[14] Of which Álvaro Simon Padros and Javier Díaz are also part. Later, María Gabriela Cisterna joined the project's communication tasks. [15] It brings together weavers, copleras [popular singers of poetic folk songs from northwestern Argentina], yuyeras [herb specialists], embroiderers and ceramicists from the area to support the production and commercialisation of their products and keep alive the traditions of their People. In the founding act of the Cooperative it is stated that Pachamama is a Quechua word and means: PACHA, Earth, and MAMA, Mother, translated into Spanish it means: MOTHER EARTH. The farmer implores Pachamamita for his sowing, for a good harvest, the craftswoman asks for her clothes to be sold quickly, the traveller asks to arrive at a good destination without fatigue. [16] This happened in the 1995 reform during the Menemist era and it was devastating, says Sulca. [17] This social and political situation had an impact on the transmission of textile techniques because weaving skipped a generation, passing from grandmothers to granddaughters, and was relegated to a few families. Understanding this reality led Sulca to propose a revitalisation of weaving. With this in mind, they designed, together with the La Pachamama Cooperative, the "Encuentro de Tejedoras: Tejiendo experiencias", which allowed them to re-establish contact with traditional local practices. In the school curriculum, weaving returned to the classroom in 2006 thanks to the approval of the Nueva Ley de Educación Nacional [New National Education Law] N° 26.206, when the Intercultural Bilingual Education modality was created. [18] Double weave is a weaving technique in which the front and back

From **Textiles Semillas**, we invited craftswomen representing the groups visited during the project's first stage to participate in the **XIII Encuentro de Tejedoras** in Amaicha del Valle. There, representatives of these groups offered workshops in which they shared some aspects of the textile techniques they work with. Each group had a stall for the sale of their weavings. They also participated in a parade in which they wore the textile pieces on their bodies and guided the audience through the exhibition of the textile collection, commenting on what the forms they learn and sustain through repetition and reversion mean to them. When we asked at our first meeting with weavers from Amaicha what this annual gathering of weavers from the region means to them, Liliana Soto told us: for us, the gathering is our school.

A Transportable Territoriality

The Encuentro de Tejedoras de Amaicha [Amaicha Weavers' Gathering] is a ceremonial space linked to thanksgiving to Mother Earth, the Pachamama, on the eve of the beginning of a new sowing cycle. It is an opportunity for the commercialisation of weavings and the exchange of knowledge related to them. **Textiles Semillas** added an exhibition of the pieces collected during the pilgrimage that started the project.

The structures with which we made the exhibition were built with eucalyptus wood and mounted outdoors, echoing in their shapes the profiles of the mountains surrounding the site. As a backdrop, they had a mural in which a series of vignettes illustrated different moments in Argentine history. Each triangle maintained independence, tied with cotton ropes to keep the structure upright when grouped together. The weavings were fastened with small nails to the structures without copying the frame's shape. Two of the triangles were participatory, meaning that people wandering through the exhibition could do weaving exercises on the stretched warps. The exhibition had a catalogue[20] in which images of the pieces on display could be seen, with all the information related to authorship, techniques, materials, groups, etc. The first day of the Gathering ended with a guided tour in which each weaver spoke about her piece, her territory, her techniques, forms, uses and functions.

At the end of the Gathering, the workshop *Labrar la imaginación*, [Cultivating the Imagination] was held with the guests, where the craftswomen made various tests of joining and superimposing techniques and materials, agreements were made to create new textile pieces, projecting possible versions of the exhibition of the sampler[21] on the wooden structures. There, we proposed to the weavers to be involved in the decision-making. They suggested making new pieces following the triangles' outline and started two collective works. We believe that agreements and consensuses should be testified in the

are made up as different layers which, interwoven by a main thread, form patterns. [**19**] Quechua word for a common garment worn by men, women and children in the pre-Hispanic Andes. It consists of a rectangular loom-woven cloth, folded at the shoulders and sewn at the sides, leaving an opening for the arms. [**20**] Catalogue designed by Tirco Matute. [**21**] The dechados [sampler] are collections of embroidery exercises, they are examples to follow, they make up the individual library of each apprentice. Through them, a structure is fixed that can be repeated by simply looking at them through an imaginary review. These examples set up mechanisms to teach not only techniques but also values of femininity such as obedience, dedication, understanding, gentleness, patience, all attributes associated with a specific role. All of these virtues are necessary to practice each stitch, reinforcing the learning process. The samplers display these values in the form of stitches, openwork, interlacing, lace. Thus, these pieces of fabric make up the sample of what has been learnt while at the same time recording the movements, the performativity of the bodies. [**22**] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible* [A Ch'ixi World is Possible], Tinta Limón, Buenos Aires.

weavings, in their ways of appearing in the world, in their constructions and in the links they establish between people and territories.

A Sampler of Possible Forms

The movement of one's own body, gestures and sensations are undoubtedly in that transitional space that goes from mental representation to artefact. The very act of weaving implies different relationships, with the object, with the person for whom we are weaving or with the purpose for which we are weaving. It is a way of linking people to each other and people to the world, beyond the final result. The action of weaving is closely related to delicacy, as it builds something very fragile and, at the same time, very stable, which can remain as an object and a memory.

The typology of the sampler or dechado makes it possible to physically share the weavings as books made by the twelve groups that make up the **Unión Textiles Semillas**. This is a collection of gestures that the different groups of weavers made, testifying to their ancestral relationship with weaving as well as the history of their territories. Thus, textile traditions from the territories of the Kolla, Amaicha, Quilmes, Diaguita Calchaquí, Wichí Peoples and intercultural rural communities that today are part of the Argentinean northwest coexist in it.

The sampler is also a conversation from which we can recover the *ch´ixi* epistemology alluded to by Silvia Rivera Cusicanqui, an effort to overcome the historicism and binarisms of hegemonic social science, using concepts-metaphors that at the same time describe and interpret the complex mediations and heterogeneous constitution of our societies[22].

In this collective collection, the raising of sheep and llamas, the cultivation of cotton and chaguar, include gestures that are imperceptible at first sight but which are part of the way the different groups sentipiensan [feel-think] about the world. Spinning the fibres, twisting them, this sampler culminates when our hands read the complex set of loops, stitches, embroideries and knots. Allegories of interconnection are woven here, sprouting relationships and links that deepen with the pleasure of meeting each other, with the joy of the choreography of hands, exchange and reciprocity. Dialogue and exchange structured this praxis, escaping the opposition between body and mind, technique and poetry, human and non-human strength, needs and desires, use and contemplation, theory and practice, art and craft.

Three States of a Presence

Contemplating, marketing, and transmitting are actions that take place around the same device created by the weavers, which is used in three simultaneous modes: the exhibition, the fair, and the workshop.

Vertically, horizontally and in process, the weaving moves in different directions, adopts different coordinates and proposes various ways of relating it to the audience: spectator, consumer or student, the role of the person

who circulates changes in front of the weaving. Created based on technical skill, depending on its dimensions, its folds, whether it includes extensions or not, whether it has holes or not, we ca find specific functions for it: carrying, *q´eper*[23], sheltering, covering, supporting, ornamenting, accompanying, all of these can be found in the woven artefact. When it escapes from the hands of its maker, it begins to wander through the exhibition, the fair and the workshop.

In the exhibition, the textiles are perceived as witnesses to a territory, to a group of women organised around it, and to a history. They symbolise, allude to, and evoke, operating as a platform of meaning from which we can learn about it and about those who make it. The narrative we construct from the exhibition appeals to make the episteme of the artefacts explicit.

In the fair, consumption is in the function of fulfilling some utility. It will cover the feet of a bed, shelter a body, and transport elements. The textile signals a use that will fulfil a role in everyday life. The narrative links the textile to possible actions in everyday life. At this stage, the pieces were for sale. People approached the tables, tried them on, touched them, and bought them.

In the workshop[24] it is analysed, repeated, broken down, taught and learned. The logic of weaving is what comes into play in this third space. Here allusion is made to the materials, the tools, how it is made, the techniques and tricks. Here the narrative is a choreography of instructions, recipes and directions in order to understand how it is.

The works we are building together do not try to invent or create something new, but rather investigate and propose new ways of presenting what we already know how to do and also what we don't want to stop doing. We believe that art is a propitious territory for this, for uniting and reinventing worlds that insist on forming traces, memory, strength, meaning. We want to continue creating together, imagining new forms, from the fertile soil that we have established during this time.

[**23**] Q´eper is an action that is carried out with a fabric, usually rectangular, in which different things are kept, and then tied on the back to carry them. The embroiderers belonging to the Kolla People of the Valles de Altura, Flor en Piedra and Flor de Altea, as well as the weavers of Tejedores Andinos, usually q´epen their belongings to move from one place to another. Doña Petrona Luere, leader of the Flor de Altea group in Santa Ana explains what q´epi is: 'Q´epi means carrying things on your back with a rebozo [traditional shawl] or shawl. Before, as there were no backpacks, there were no bags to carry or to go out to pasture the sheep or to go to the countryside to see the cows or walk far, we walked two, three days to go to the monte to see the cows, so we always used the q´epi. The q´epi means to carry the things that you are going to take to use, the things that you need wherever you stay, you always have to take something with you, the food, that´s where the q´epi is used, if you go on horseback you use the saddlebags to keep your belongings there. The q´epi is to carry things with all the food or our things. Here the people are used to carrying the rebozos to embroider, when you have the time you can embroider, you always go to pasture the sheep with the wool'. [**24**] The craftswomen held the following workshops during the Encuentro: Randa workshop run by María Magdalena Núñez, Randeras Cooperative from El Cercado, Monteros (Tucumán); Rope-making workshop run by Catalina Guitián, weaver from Quilmes; Elaboration of artisanal ropes of Andean and Calchaquí tradition; Wincha workshop run by Silvina Herrera of the Warmipura group from Tafí del Valle, Tucumán; *Cutsaj* workshop run by Claudia Alarcón, representative of the Silät group belonging to the Wichi people, Santa Victoria Este (Salta); Embroidery workshop under the responsibility of Ana Quipildor and Saraí Figueroa from the group Flor en piedra, Flor de Altea, belonging to Caspalá and Santa Ana (Jujuy); waist loom workshop with Lucrecia Cruz from the Colectivo de Tejedoras Andinas de Huacalera (Jujuy); Rapacejo workshop with Juana Gutiérrez from Teleras de Huilla Catina (Santiago del Estero).

THE PILGRIMAGE

Textile reference
Type: cloth
Technique: enlazado
Materials: chaguar's fibre dyed with patapata bark, carob resin, palo santo roots and artificial dyes
Iconography: jaguar's eye and owl's eye
Authorship: Silät

Textile Dialogue

Andrei Fernández / Alejandra Mizrahi

1

Anice Ariza takes a cotton thread and makes a circle with a knot at the end. On this circle she mounts the number of stitches that create eyes according to how many weavers are present in the round. As she mounts the eyes on the *empiecito* [little beginning], she tells us where we are: El Cercado, a landscape surrounded by canes and hills, where the Randeras have given continuity to a needle lace technique called Randa that has been used here for more than five hundred years, when the first Spanish settlers arrived. As the *empiecito* circulates, each Randera tells of the importance of this practice passed down from generation to generation, its significance as an economic sustenance for the women who weave it and as a therapy that has cured them of many ailments.

Once the net created by each Randera grows, it is stretched on an iron frame lined with plastic bags. The stretched net becomes a surface for drawing through embroidery. Rains, spots, flowers, animals, rice, and honeycombs, among an endless number of possible images are embroidered on it. Embroidering involves going through the net from top to bottom, with a threaded needle that will leave its trace on the mesh[1]. The talk constructed by the **Unión Textiles Semillas** began with a cotton thread threaded onto a sewing needle that repeats a knot and creates a network.

2

To make a handwoven textile it is necessary to shear the sheep, wash the fibre, card it, and spin it with a spindle or spinning wheel. Dyeing with natural or artificial dyes. Warp the loom and begin writing with the back-and-forth motion of the weft on the warp. Unroll the warp to advance towards one's own body and roll onto one's own body what is left of the finished fabric.

The sampler grew as we got to know each other. When we arrived at Lampacito in Santa María, Catamarca province, women from the Tinku Kamayu cooperative added sheep's wool dyed with brightly coloured dyes to the *empiecito* made by the Randeras. These wools were linked to the initial circle, opposite to the white net. Between these wools interlaced to the circle, the Tinku weavers knotted the colours together, forming a quipu in which

[**1**] Description of the action of weaving and embroidering a Randa. This is how the Randeras of El Cercado weave their needle lace.

each one kept their names, stories, and wishes.

In Lampacito, we reaffirmed that learning and continuing a textile tradition can contain and help in limit situations, meeting to weave can save can transform a life. Once again we heard stories of how weaving has helped a woman get out of situations of domestic and economic violence. The Tinku Kamayu cooperative was founded by Margarita Ramírez as a form of resistance to the various forms of gender-based violence that were occurring in her community. Margarita says that the quipus are books made of threads, the traces of the quipus reveal that their use was not only limited to numerical records but also to generate ritual inscriptions. Tinku Kamayu is a Quechua word that can be translated as Gathered to work. The quipus, tapestries, ruanas [a type of poncho open in the centre] and ponchos [a typical South American outer garment] of this group knot and intertwine stories of struggle of women who found in community weaving a refuge and an escape.

3

A square frame with nails all around its perimeter is crossed with acrylic wool, black threads in one direction and red threads that cross them and draw a pattern in their interweaving: herringbone, this is how the fabric is created. Each loop is lifted out of the frame with a point.

María de los Ángeles Garrido receives us in her house, on National Route 40, a construction that begins a group of homes that make up one of the bases of the territory of the Comunidad India Quilmes [Quilmes Indian Community]. Here, the dialogue begins to unfold from the white mesh in the opposite direction to the quipu made by the women of the Tinku. In Quilmes, the weavers put sheep's wool that they have corded towards the ends, like short ropes.

The weavers of Quilmes are an organised group that values the learning space above all other weaving instances, encouraging their connection with the practice. Amongst carob trees, jarilla shrubs, sheep, a wide river and hens, they tell us and show us where the raw material comes from, how it is coloured and with what tools they reproduce gestures such as the "pata de gallo" [herringbone], a pattern also known as "pie de gallina".

Catalina Guitián lives in El Arbolar, another base of the Comunidad India Quilmes. As a member of the Diaguita People, she learned an ancestral legacy of different textile techniques that she takes care of and shares. Although all the other weavers refer to her as the master, she always considers herself an apprentice. Doña Catita, as she is often called, tells how they used to shear in the hills, how they used to take down the fibre they spun, whether from sheep or llama and how they wove it. She planted her first loom at fourteen, where she wove alforjas, blankets, chalinas (long, narrow shawls) and ponchos. She weaves saddle blankets on the frame, and on a smaller table loom, the María loom[2], she makes shawls on which she draws as she weaves. She tells all this while knotting a rope in the textile dialogue that adds the weavers of Quilmes to the constellation of weavers that is being assembled. The rope, Catita adds, is made of sheep's wool braided with the figure-eight technique and woven using a batten and is used to make slings to frighten animals or ropes to carry and transport firewood.

4

To weave a traditional saddle blanket it is necessary for two people to stand in the middle of a wooden frame. The weaving is done in a mirror image, the woven structure must be woven from both ends at the same time. This is how, for example, the eyes of the partridge are drawn, a traditional design constantly emerging in the weavings of northwestern Argentina. The weaving is done at the same rhythm and quantity from both sides. The weft thread is usually thick, fluffy, almost unspun, passing over and under the warp, but not only that, it also twists around it. The saddle blanket is made using a pre-Incan technique called torzal and is one of the pieces that make up the saddle to protect the horse's back. Currently, its use is changing due to the increase in motorbikes and other vehicles.

Once we leave Route 40 behind, we take the road to Amaicha del Valle, passing by Encalilla, where the Amaicha Community of the Diaguita Calchaquí People recovered their lands occupied by the Spaniards in 1716, through the Royal Decree signed in that place. Amaicha del Valle is a community renowned for its sheep wool tapestries. They use this technique to create a multiplicity of designs and colour combinations. They are also known for their saddle blankets and unkus [traditional Andean tunics worn by men].

The weavers of Amaicha are waiting for us at the Cooperative's premises, on the corner of the square, where they show and sell their work. They await us with their weavings and copla boxes because copla [traditional folk music] and weaving are completely intertwined here.

They add felted wool to the sampler, which we are proposing in our conversation and as a conversation. They also began to knot wool from other parts of the Randeras' network, joined the quipu of the Tinku, and made the conversation grow chaotic and disorderly.

In Amaicha, weaving is part of the struggle to defend Indigenous rights, which are also present in the singing, the food, and the rituals.

5

To prepare a colour, it's necessary to gather leaves, peels, roots. The material must be selected, cut, and dried. If onion skins are put into boiling water, it soon takes on an orange colour. There, the skein of wool is immersed, previously spun, carded, washed, and sheared from the sheep that grew among the mountains, often under the weavers' care. When it smells similar to a stew, one can lift with a wooden stick the skein that was submerged almost white, and notice how during the cooking it has absorbed the orange colour released by the onion skins.

It is an hour's drive from Amaicha to Tafí del Valle. The whole landscape changes in those kilometres, the cacti and arid stony mountains are left behind, you reach a very high point, where the clouds dwell, the Infiernillo, to descend then and arrive at a valley surrounded by mountains that seem covered in green velvet, with houses that have giant

[2] The María loom is also known as the comb loom or table loom. It is a simple, transportable and easily constructed loom.

stones in their patios and tiny colourful flowers dotted along the paths. We arrived at the home of the *Warmipura* group, a name in Quechua that can be translated as *among women*. It is a group made up of nine women, whose headquarters is in the house of one of its members, in the El Churqui area, where the weavers display their work processes and sell their products in the shop they have set up in one of the rooms overlooking the garden, where you can find saddle blankets, bed runners, ruanas, shawls and clothing such as vests, jackets, and crocheted animals. They weave on planted looms and frames and pay special attention and research to work with natural dyes. Liliana Pastrana is a local reference, known as the promoter and protector of the mikuna, a bush that grows in this area, linked to sacred aspects, whose roots allow the dyeing of yellow, a wide range of shades that varies according to the alchemy of the master dyers.

Silvina Herrera creates a small *wincha* woven with sheep's wool dyed with mikuna, which is braided into undyed yarns. The *wincha* is the border or edging that contains the saddle blanket and gives it its finish, it joins this conversation as an open, porous and frayed edge that enables the continuation of the assemblage of techniques and textures.

6

To weave large cloths on the looms planted in the ground, the warps must be pulled outwards, staked beyond the limit of the loom, it must be very tight so that the pattern can be seen well, and the spade must be gripped tightly with both arms to bring the weft towards the belly.

Before arriving at Doña Juana Gutiérrez's house in Huilla Catina, we can see ropes and structures on the sides of the road on which colourful blankets are spread out and thus offered for sale to travellers. There, we remember Canal Feijóo's text Mi cama es un jardín [My Bed is a Garden] and read it aloud as we enter the monte of Santiago:

> Next to the little earthy little ranch, hardly distinguishable by its small tumular mass, in the perspective of arid immensity in which earth and sky combined that mid-afternoon, there stood a small carob tree with a meagre stature and schematic foliage, which gave the impression that it had voluntarily stopped its development and the expansion of its foliage at that point, because what for? I myself, I confess, felt distended and annulled. And only my automatism of being translational and ambulatory could lead me to go round the little ranch. And it was by wiggling around a corner that I stumbled from hand to mouth with it. I say I stumbled, but in reality, what happened was that it came upon me, aggressively cutting me off. It was a santiagueña quilt spread out in the sun between two stakes. It was armed with reds, yellows, greens, bundles, blades, zigzagging, glowing masses, coruscating and crackling, tears, shots, projections, and flames as if heading for the bulk in numbers. It was something like the raid of colour in full light in full light. I will say, in a word, that there, my inertia discovered the infinite number, the multiple shouting, the offensive, the charge of the colour that was unhooked. I will say that there, in that desolate aridity, colour concentrated the voice, the will, and the form that things lacked. I will say that there the unanimous nullity of heaven and earth, conjugating in the same indistinct immensity, in the same indifference, confessed a bleeding wound, a vein reached from below [...] We must therefore consider that these quilts constitute authentic artistic expressions. They may, at times, not appeal to the fashionable taste, to the bourgeois taste that is always so indecisive and changeable. But the measure of their aesthetic value cannot be the contingent taste of those who only find the quilts as a market product, but the taste or feeling of those who make them for their life, from their life. Fauna never seen before, fantastic flora, triangles, staggered signs, mysterious reptiles, suns and moons, and stars of unknown skies. Truly, the hand that conjures between the four sticks of the loom 'the garden' of the soul, knows the magic of divine creation[3] .

Next to the loom planted in the courtyard of Juana Gutiérrez's house, we gather to chat with some of the weavers of Huilla Catina, a small settlement in the department of Loreto in the province of Santiago del Estero. After telling them about our journey and its stations recorded in a piece assembled by small textiles, they added a weaving they took from the personal collection of Doña Juana, the weaver present with the most years of life, who keeps a folder with clippings from the newspapers in which she appeared, her certificates of awards and also a sample of different weavings she made. They also knotted pompoms and tassels to ornament the blankets' ends.

Later, we visited the group of Warmi Sumaj weavers, beautiful women, also from Loreto, who added a new materiality: a cotton tassel dyed with a natural dye made from a local bush, which added the finishing touch to this conversation.

In Santiago del Estero they distinguish between field dyes and artificial dyes. Generally, we call natural dyes those colours obtained from nature. This way of naming alludes exactly to the place where they get the colour, the monte [a thick forest, a living entity for local communities' cosmovisons].

7

To prepare the design of a tied guard, it is necessary to warp in cotton thread and make small bindings. What is tied will remain blank, once all the ties have been made with nylon, the preparation is dipped in colour and the design is revealed when it is untied.

When we arrived at Villa Atamisqui, the weavers were waiting for us at Graciela Peralta's house. Between mates and threads, they told us about what they produce, how they learned, how they sustain this textile practice, how a cooperative was created in the Villa and what challenges they have encountered. Women from different generations tell us that they learned to weave from their mothers and grandmothers. Like them, they sell their weavings as a means of subsistence, often exchanging weavings for food, but in recent years they have been selling more for money and they have their customers who place orders with them.

Among the textiles we were able to see at this meeting were two large-scale textiles made of sheep's wool in brown, made by Chabela, dyed with the lloro[4] of the carob tree. These pieces were made to order, as rugs, but were never paid for or taken back, a situation that is repeated in different territories. Many of the women tell about it, a sign of contempt for the work of the craftswomen. These carob-coloured textiles later became Telas Tierra Viajeras[5], [Travelling Earth Textiles], which travelled to all the places where the weavers of the **Unión Textiles Semillas** live. Each group came together to sow them with threads and

[**3**] Bernardo Canal Feijóo (2012); *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago* [Essay on Popular Artistic Expression in Santiago], Santiago del Estero, Subsecretaría de Cultura. [**4**] Word used in this region to name the resin of the tree. [**5**] **Textiles Semillas** bought those fabrics that told a common story of abuse and vulnerability in order to transform them into power and possibility. The Telas Tierra Viajeras [Travelling Earth Textiles] are the textiles that bear witness to the ecology of knowledge that De Sousa Santos describes as the "epistemology of

needles and so they functioned as an ecosystem in which each group wrote a fragment of thought that, constellating with the others, formed these travelling books, as Margarita Ramírez called them.

8

To make the *sumaj* sweater it is necessary to shear the llama, spin and dye its fibre, knit in a tubular way with circular needles so as not to sew, draw with the kenkos needles[6], droplets and hooks to make. This is the garment that the group Tejedores Andinos points out as their most representative piece.

The group Tejedores Andinos, led by Celeste Valero and based in Huacalera, in the Quebrada de Humahuaca, awaits us in Lucrecia Cruz's house where, at the front, the shop where the group sells its weavings is located on National Route 9. Meanwhile, in the background, a marvellous workshop, partly in the open air, where planted looms rise.

In a family round, the weavers of the Quebrada joined the textile dialogue, which we carried and watched grow on our pilgrimage, with a fragment of two-needle weaving in the shapes of drops, kenkos and hooks or waves, all made with llama fibre in different colours, similar to those usually found in the *sumaj* sweater.

Celeste Valero says: "Our history is traversed by the Qhapaq Ñan, the Inca Trail and the whole Andean, Inca culture. We have forgotten the names and meanings of the drawings we know, so we rename them and, in this way, we re-signify them"[7]. Celeste highlights the communicative nature of textiles and how meanings live in them that, although erased, are rewoven in search of new meanings. Text and textile meet again here, the textile as a rewriting of the past, as Silvia Rivera Cusicanqui expresses it to us from the Aymara aphorism *qhipnayra* (future-past): the past is for the Andean populations what is in front of our eyes and that is where we are heading, the future is the uncertain, what we cannot see and is behind us and it is only with our eyes wide open to the past that we can find the keys to the present[8].

9

To turn a fabric into a garden, embroiderers first dream the flowers. Then it is time to stretch the fabric over the leg, draw on it with soap, take a coloured thread and start painting it with filled embroidery until the dream image is formed.

Arriving in Caspalá was like immersing ourselves in a dream, after a magical journey that included frozen landscapes and silences made of space. We found ourselves in a place where the wind flutters colourful skirts and bodies are covered from the sun with brightly coloured rebozos (traditional shawl-like garments), sometimes with fluorescent outlines.

the South". De Sousa Santos points out that epistemologies are constructed in relation and interaction, in the framework of socially organised practices, materials, tools, ways of doing and competences to create something that did not exist before, something that has new properties and that cannot be reduced to the sum total of the heterogeneous elements mobilised to achieve its creation". Boaventura de Sousa Santos (2018); "Las ecologías de saberes" [The Ecologies of Knowledge], in María Paula Meneses (Comp.). *Construyendo las epistemologías del sur* [Building the Epistemologies of the South], CABA, CLACSO. [**6**] Kenko or Qenqo is the zigzagging path of the mountain or the winding path of the river. In Quechua it is written Q'inqu and is also translated as 'labyrinth'. Kenkos is also the name given to the sinuosities of the voice that appear in the singing of coplas in the northwest of Argentina. [**7**] Recorded in audio-visual form at the above-mentioned meeting in June 2023. [**8**] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible* [A Ch'ixi World Is Possible], Tinta Limón, Buenos Aires.

Flor en Piedra is a group of embroiderers who are especially dedicated to making rebozos, rectangles that cover the upper body, made of bayeta cloth [a thick, coarse woollen fabric]. This fabric, bought by the craftswomen, is an industrially made textile. The rebozos made on the cloth are elaborately embroidered with different flowers, known or invented by the authors.

Hilda Cruz, one of the group members, told us that the flowers come out of her dreams and she quickly draws them freehand on the fabrics stretched on her knees when she wakes up, using white fibre or soap to mark them. They then embroider them with brightly coloured synthetic threads in filled stitch. Once the rebozo is finished, the piece is finished by crocheting it with industrial acrylic wool and finishing it off with fringes. We learned about all this when we looked down on the town of Caspalá from the Antiguito, the sacred place where the master embroiderers invited us to meet, walking together along a stretch of the Qhapaq Ñan to reach it. The women of Flor en piedra embroidered there, on the collective quilt, with filled stitch and llama threads dyed with natural dyes, a half-blooming small flower bud of the panti flower on the fabric that Chabela, from Atamisqui, had added to the textile dialogue.

From Caspalá, we went down the kenko that traced the road on the mountain and climbed up again to reach Santa Ana. On one side of the mountain, there are twenty-three turns, on the other side, there are eleven. The women of the Flor de Altea group were waiting for us in Sanata Ana, with the water already steaming, to show us the alchemical process for colouring the llama fibre. This is a process that they are rediscovering to return to working with local raw materials and ancestral techniques that had been set aside in recent decades. After making newly born reds, pinks, and violets appear in the fibres, brought to light by cochineal as the sun was setting, they embroidered an althaea flower using the picado technique[9], with llama threads dyed with natural dyes, a flower like a bas-relief, inaugurating a new form and texture in the textile dialogue.

10

To loop a bag of chaguar, you have to go out into the bush to look for the plant that grows in the shade of some trees, far from the paths where the motorbikes ride. You have to cut it carefully so as not to hurt yourself with its thorns, for that you have to make a spear with a stick and handle a machete safely. The leaves are then peeled to find the fibres that need to be crushed to loosen them. In this way they can be spun on the body, on the thigh with the hand smeared with ashes. The ends of the fibres have to be joined together to make the thread, which is then dyed with roots, bark, leaves or seeds, in the colours of the bush. It is necessary to tighten a thread between two pieces of wood and then begin to weave it, drawing geometric shapes that represent the beings of the monte, the visual language of a people, which will occupy the surface of a new container.

From Santa Ana, we drove down Valles de Altura to Calilegua Park. We crossed the

[**9**] [A Ch'ixi world is possible], Tinta Limón, Buenos Aires.

rainforest, left the province of Jujuy and entered the province of Salta, drove through the yungas (subtropical Andean forests) until the exuberance of the vegetation was left behind along Route 34, we saw the cleared and exploited territory later to enter the semi-arid monte of the Chaco of Salta. It was many hours of travelling and changes in the landscape until we reached the Silät group, weavers of the Wichí people who live in the province of Salta, in the triple border area where Argentina, Bolivia and Paraguay meet.

In the community of Alto la Sierra, some of the weavers of this group were waiting for us with a feast of food, including a dish made of wild rabbits. This group was formed several years ago, but recently took this name due to a reorganisation process. Ofelia Pérez, an intercultural mediator, tells us that most Wichí weavers learned textile techniques from their mothers and grandmothers as part of their vital education, since it is a job specially done by women. All the women of the Wichí people know how to weave, although not all of them commercialise their weavings. This group in particular began to try out their traditional techniques in large-scale weaving, testing a function that for them was never detached from use on the body: contemplation.

In this community, the Silät weavers added another language, another material, other stitches to the conversation. The sacred plant fibre of the chaguar was the protagonist of this closing. Yica stitch, ancient stitch and woven on a frame loom. The raw chaguar, dyed with palo santito root and the carob tree resin, extended the conversation's surface with other textile logics.

11

This textile dialogue is understood as a constellation of diverse formations. Ailton Krenak states: "We are peoples, tribes, constellations of people scattered across the earth with different memories of existence"[10]. The Earth, Ailton teaches us, is a living organism, we are part of the earth, we are not separate from nature, we are part of it. His words resonate in each of the weavings that make up this woven constellation, composed of gestures that knot sheep's wool, dye with the weeping of the carob tree, finish off edges with a wincha dyed with mikuna, grow with chaguar fibres linked in ancient stitch, embroider with images of flowers with llama fibre, draw hooks or waves with two-needle knitting, starting from a tiny net of industrial cotton.

Our sampler is a showcase of intersections, of participation, of uses, of materialities, it is an ecology of gestures and knowledge, it is the *ch´ixi*, "that strange mixture that we are", as Rivera Cusicanqui defines it[11]. Thus, this conversation is made up of the gestures and knowledge of each group, although they are not one or the other, they are all together composing that third weaving that responds to all the ways of weaving together, that has grown, because we come together.

[10] Ailton Krenak (2023); *La vida no es útil* [Life Is Not Useful], Buenos Aires, Eterna Cadencia. [11] Silvia Rivera Cusicanqui (2018); *Un mundo ch´ixi es posible*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Image 1: Randeras from El Cercado. Tuesday 9/5/23, El Cercado, Monteros, Tucumán.

Image 2: Tinku Kamayu. Wednesday 10/05/23, Santa María, Catamarca.

Image 3: Weavers from Quilmes. Thursday 11/05/23, Quilmes, Tucumán.

Image 4: Weavers from Amaicha del Valle. Friday 12/05/23, Amaicha del Valle, Tucumán.

Image 5: Warmipura. Saturday 13/05/23, Tafí del Valle, Tucumán.

Image 6: Weavers from Huilla Catina. Thursday 18/05/23, Loreto, Santiago del Estero.
Warmi Sumaj. Thursday 18/05/23, Monte Redondo, Loreto, Santiago del Estero.

Image 7: Teleras from Atamisqui. Friday 19/05/23, Atamisqui, Santiago del Estero.
Warmi Guapas. Friday 19/05/23, Atamisqui, Santiago del Estero.

Image 8: Andean Weavers. Wednesday 07/06/23, Huacalera, Jujuy.

Image 9: Flower in Stone. Thursday 08/06/23, Caspalá, depto Valle Grande, Jujuy.
Altea Flower. Thursday 08/06/23, Santa Ana, Valle Grande, Jujuy.

Image 10: Silät. Saturday 10/06/23, Alto la Sierra, Salta.

The Work Is the Encounter and Its Protective Edge Is the Celebration

Alejandra Mizrahi / María Gabriela Cisterna

Pilgrimage

The exchanges during the first visits, the breaths in the conversations we had begun, touching our hands through their work, visiting our houses, the samples saved for years, the samples of dyes and techniques, the tables, chairs, and cupboards had been the premonition of being together, all of us, among us. Between May and June 2023, we travelled to see each group that forms part of **Unión Textiles Semillas**. We christened these movements with the name *Pilgrimage*.

The first trip was through Tucumán and Catamarca to the Randeras de El Cercado, Warmipura in Tafí del Valle, La Pachamama cooperative in Amaicha, Tejedoras de Quilmes in Quilmes, and Tinku Kamayu in Santa María. We understood that bodies move differently in their place and that the desire to know a person is a desire to know her home and the steps she takes every day, where she weaves, and what her view is when she weaves.

We continued south of Tucumán and Santiago del Estero to Mechita Cardozo de

Achalay in Niogasta, the Teleras de Atamisqui, and those of Huilla Catina. The third trip took us to Jujuy and the Chaco of Salta. Tejedores Andinos in the Quebrada de Humahuaca, Flor de Altea and Flor en Piedra in the Valles de Altura and Silät in Santa Victoria Este.

We knew that this mattered. That the desires of a territory are its people and that the people who live and weave, caring for animals, caring for nothing else, imagine skins, foresee futures and that, if we come together, we grow.

First Meeting

In July of the same year, we met at the Encuentro de Tejedoras de Amaicha del Valle in Tucumán [Weavers' Gathering of Amaicha del Valle in Tucumán], organised by the cooperative La Pachamama. In the warm winter sunshine among the mountains was the first meeting of **Unión Textiles Semillas**.

The smell of wood and fire welcomed the women as we arrived. We got to know each other through the passing of time and the daily events of living together.

In Andean culture, the Pachamama, Mother Earth, is worshipped on the first day of August. Her mouth is opened and shawled, and she is fed wine, coca leaves, cigarettes, wool and camelid fibres, potatoes, squash, and corn. For more than ten years now, the Encuentro de Tejedoras of Amaicha del Valle has been held on the eve of the festival.

"Esta es mi ronda sorora, no estás sola, no estás sola" [This is my sisterhood round, you are not alone, you are not alone], sang the copleras [popular singers of poetic folk songs from northwestern Argentina] in the mouth of the Mother, still closed in the earth, to inaugurate the Gathering. Sheltered in a preexisting encounter, we gathered, were hosted, were received, and stitch by stitch, we tightened the threads that had begun to unite us.

To get to this and future meetings, some women had to leave their homes two days earlier, the embroiderers of Santa Ana and Caspalá, both in Jujuy, or the Wichí weavers of the Chaco in Salta, having to change buses to get there. The journey and the textile, the movements that weave one warp and the other, come and go along paths of different times, heterogeneous to everyday life.

The benches of Escuela n.º 10 “Claudia V. de Cano” [School n.º 10 "Claudia V. de Cano"] in Amaicha were overflowing with coarse and delicate fibres, some rough and yellow with contrasting coloured flowers, others soft, pink, and toasted. The *sumaj* sweaters[1] of Tejedores Andinos, with *hooks* that evoke water, were piled up in colours, who did not want to form a single body, a single skin fused in the mantle, to rhythm one's own breathing with that of the fabric?

We also got to know each other's gestures, and the position each body adopted to weave with wise fingers. We began to understand the life that each of us had led until then, which, in the union, became a single life made up of weaves of different threads, of rhythms that could sound in unison.

In addition to the first day, the day of the arrivals, we spent three days in Amaicha, and

[1] Quechua word that can be translated as beautiful. Here it is also the name of the design of a two-needled jumper made by the group Tejedores Andinos de Huacalera, Jujuy.

two days during the Weavers' Gathering at the school. On the classroom benches, sheltered from a sun that was closer than usual, each woman displayed her own and her group's weavings at the fair. Mountain peaks of eucalyptus wood were erected in the school's central courtyard. The structures held each group's weavings, a vest with the figure of a mountain from Doña Clara, near fabrics dyed with carob from Santiago, from the Teleras de Huilla Catina. Around the exhibition, the Gathering was alive. There were workshops on different techniques, meetings to teach and learn, and abundant lunches prepared in giant pots heated by firewood.

When the Weavers' Gathering ended, we stayed one more day in our meeting. We cultivated the imagination by weaving together in a workshop in the *Casa de la Memoria de la Comunidad de Amaicha* [House of Memory of the Amaicha Community]. Tilling the soil and, in the same way, our imagination, crafting the fabric.

A light textile, dyed with carob, was the body that united us, around which the threads and the last afternoon passed. How many different actions happen when weaving? The object formed brought us all together. The clear carob cloths, in which Randas and embroidery, chaguar, and crochet stitches appeared, were us, all together contained in a living object, pulsating with our meanings. The last day of July ended with the joy of a new "little start" that would become two Telas Tierra [Earth Textiles], one from the highlands and the other from the lowlands. They would travel through each group to continue the conversation until we met again.

After feeding Pachamama that first of August, we left this meeting, protected by the left-handed thread, or Ilok'e, in Quechua. A thread spun backwards, left-handed, black and white, was the amulet that dressed our wrists even months later.

In the Round, We Dance, We Talk, We Weave

The second **Textiles Semillas** Gathering was held in November in Tilcara, Jujuy, the most northern province of Argentina. In the Museo Arqueológico de Tilcara “Dr Eduardo Casanova” [Archaeological Museum of Tilcara "Dr Eduardo Casanova"], we set up the exhibition with its mountain structures around a Mocachi monolith that Casanova brought back in his explorations at the beginning of the last century. On the second day, after the arrivals, the wooden peaks rose against a deep orange sunset. A red, blue, and green hummingbird on a loom, made by the Balderrama sisters of Amaicha, had been incorporated into the exhibition along with other weavings.

We arrived on a Wednesday in mid-November. We had breakfast together on Thursday. We shared rooms in the University Residence in Tilcara. We built a familiar space, a home, time together in kitchens and galleries. That day, we walked to the museum and, in a circle, introduced ourselves. Some of us met again, but there were new members of the groups and, for many, it was the first time we had met.

With more or less pronounced *S's*, *R's*, tones, and ways of saying the words specific to each space, we named and gave nouns to

what surrounded us to present it as a whole. Answering the question, who am I, is not easy, but each voice, with its nuances, told who we were, revealed the threads of a story woven by several, linked to a deep past and whose future we were weaving. The meeting in Tilcara ended, but not the question we were trying to answer. We are still searching for its form: who are we? A Union.

The Telas Tierra [Earth Textiles] that had travelled as a message, on which each group could be read, were reunited at this meeting. Amongst chaguar mermaids, condors, mountains, llamas, embroideries, a miniature violet rebozo [traditional shawl] from Caspalá, a Randa from El Cercado on one of the sides, the Telas, as well as the people, met again, they recognised each other in the courtyard of the Museum that housed the new exhibition.

On the day of the presentations, in the afternoon, we were invited to see the museum's collection of archaeological textiles, followed by the exhibition's opening. A guided tour of the room, where the pieces had been displayed for us, framed a strange situation in which the guide spoke in the past about the techniques that many of those present in the room continued to use. All eyes were fixed on the kipu, the ancient spindle weaving, the fragments of fabrics thousands of years old. We all wanted to silence the moment to see, to see ourselves in what was done before and is still being done. On the second day, we went to the ceremony of the Pachamanka, a food ritual from the Andean region that the group of Tejedores Andinos, the hosts of this second meeting, gave us as a gift.

We left in shared hire cars and cars to Huacalera, arriving in the morning, while the earth's bowels were being prepared for cooking. For the Pachamanka a small pit is made in the earth, then the ingredients are placed in it, covered with hot stones in whose heat they will cook. First, the llama meat and chicken, then stones, beans, potatoes, and pumpkins, then stones again, and finally apples for dessert. Between the layers, alfalfa is placed so that the hot stones do not touch each other. That morning, before we all ate together, we talked in an assembly about our feelings about future decisions.

After lunch, the day was spent in the stupor of a warm siesta, after which we moved on to the weavings with a workshop. The women representing each group rehearsed, in small triangular structures, models of the woven works they would make for the large structures of the Berlin exhibition planned for the following year, 2024. We returned from Huacalera after the siesta. The light in the residence where we were staying had gone out, so we started to weave in the galleries lit by the last rays of the sun. But we still had a dinner altogether that had been planned in the centre of Tilcara.

The hands weave, embroider, and rise into the air to the rhythm of new dance steps. Propelled by their arms, they go forward, grab an imaginary object, and return, emulating the movement made with the paddle of a large loom, one that many of the weavers of **Textiles Semillas** know how to handle.

Laughter and music set the rhythm for the invention of textile dance steps. The loom's beater movement is joined by those of

Randa lace-making and spinning. Hands exaggerate in the air, without needles and without threads, as Los Ángeles Azules play in the background. It is the last dinner shared in this encounter in Tilcara. The affection and warmth materialise in the karaoke and the dance steps.

The first party was shy, we asked the owners of the bar in Amaicha where we were having dinner to let us play karaoke on the TV screen. But here we all danced, also in the form of a round The work is the encounter and its protective edge, the celebration.

The Flat Monte

Fine dust, the earth rose with the footsteps and the dance steps, the dust cloud and the chacarera [a traditional Argentine folk dance and music], which would begin after eleven o'clock. In the centre, the space was a limited rectangle with the tables set for dinner: the smell of meat, of weavings, of the Santiago night. A warm light illuminated us from one side. When we were all there, they began to distribute the food: pork, chicken and beef, grilled on the barbecue. It was March and we were in Atamisqui, in Santiago del Estero, a province in northwestern Argentina known for its vastness and aridity. At the side of the arrival route, the toads also kicked up dirt with every jump.

The party closed the days that had been days of meeting, the third of them, it finished them off, like the rapacejo of a weaving[2] From one meeting to the next, over a year, we already knew the cadence with which our limbs moved to weave, to dance. *Sacha* in Quechua means "that comes from the monte, montaraz" after having been among mountains, in the heights, this time we met in the flat monte, we had come to it. In the Museo de la Sacha Guitarra [Museum of the Sacha Guitarra], a sibilant-sounding stringed instrument invented by Elpidio Herrera, we spread out rebozos and loom-loomed blankets, Randas, and ponchos. As on every occasion, we had arranged everything for the exhibition and for the fair.

The scene was set. As we ate at tables arranged like frames in a still undefined space, we knew what was going to happen next, even the women whose first meeting was Atamisqui, who was going to be the first person to get up to dance, who was going to be the last to leave. Doña Catita de Quilmes danced zamba. She smiled with grooves and raised a handkerchief as she moved her legs slowly, moving forward. Afterwards, the couple dances turned into a running around between those of us who did and those of us who didn't know how to dance folklore. The music also changed in the end, but the round and the disorder of all the moving bodies remained. From Amaicha to Atamisqui, besides knowing, we had understood our movements.

Fair or dance, the spatial arrangements are not so different. In the centre is the place of the undefined, of everything that can happen. The fair and the exhibition in this encounter had been in the Museo de la Sacha, near a vast metal cicada that *welcomed* and held an instrument. The workshops, the encounter with the works that will travel to Berlin, the close conversations, the union of textiles

[2] The rapacejos are edge terminations of the weaving.

from different origins, the parade, and the party took place in the house of Graciela, one of the weavers of Atamisqui, the host group of this encounter.

When we meet, we discover that many feelings unite us and that physical distance is not real distance. Everything we have done in the past could have been a foreshadowing of the present moment, the decisions we have made, the trust in the meeting, being here, the samples and the collection of textiles, the workshops to weave all together, the fairs of what each group brings and the final party, each time with more and more confidence. Sharing proximities made it possible to know how our imaginations swell as we think about how much has been done and about the textile future, glowing with the possibility of meeting again.

I Carry the Territory with Me

María Gabriela Cisterna / Lorena Cohen

1

Territory moves in and with the people it meets and shares, we live with things and places even when they are far away, as long as they are not indifferent to us.

We inhabit the territory, but it also inhabits us and is part of the ways of doing and collective memories, identities, knowledge, and narratives that emerge from all this. Things and places travel with people, in their bodies, shaping new territorialities in meeting spaces, which grow with interaction and exchange.

We assume a territory that is living and aware, that is alive and pulsating and therefore in movement.

2

With **Textiles Semillas**, we made a textile conversation with otherness, with and for the territory. We travelled through different places in northwest Argentina (NOA), where we made stitches that wove a heterogeneous weave made up of ecologies, reliefs, colours, sounds, plants, animals, stones, stories, and people with their own and shared ways of inhabiting. In NOA, diverse components exist in relatively short distances, that diversity so typical of the central-southern Andean region, which, when walking from east to west, shows multiple contrasting environments that follow one another at different altitudes. Valleys, hills, and low plains, with mountains, salt flats, and rainforests; high plains, with Puna deserts and, in a few kilometres, you reach the Pacific. It is a heterogeneous space, whose experience marks people's lives, building collective identities and memories with the imprint of each region, but also those shared as part of a history of centuries and millennia of transregional links.

During our pilgrimage journeys, we travelled the deep, fresh green of the western rainforests of the pedemonte, in the yungas of Tucuman, with the background noise of birds and crickets, the dense humidity in the air, colourful bark, and fruits with valued properties, such as the Cebil, a shamanic visionary plant for thousands of years, or the soapy-seeded Pacará. Today, there are also sugar cane and citrus crops, which are becoming emblematic of northern identity. We also travelled through the Chaco-Santiagueño monte in Salta and Santiago del Estero, with variable intensity of greenery, but with the inescapable mark of the thick bushes, hirsute plants with thorns that many women use as needles. Generous vegetable fibres are used for weaving, such as chaguar and cotton, as well as dye plants, such as Urucú and Palo Santo. We walked through the valleys and ravines of different heights in Tucumán, Catamarca, and Jujuy, endowed with very different configurations, with trees and bushes between pastures and rivers, with brownish roughness in the hills and rocks, which sometimes show the most surprising colours of the palette in their minerals of varied composition. For millennia, these valleys have been inhabited by camelids that made it possible to transport goods over long distances on their backs. They yielded their fibre, as did the sheep introduced in the colony, to make coats, ropes, woollen hides, and other items. The carob tree, or "El Árbol," as it is called in Amaicha del Valle to highlight its presence, provides the benefits of its wood, its fruits for food, drink, and medicine, and its root for dyes. In these valleys, the cacti are inhabited by tiny insects, the cochineals, which give the red colour to the textiles. A diverse and generous territory.

In order to make any object, such as a weaving, possible, an extensive chain of reciprocal contributions and care is built up across a territory, integrating things with their constituent elements and the places from which they come.

Dealing with things and productive work is a true dialogue or nurturing, *uywaña*, an Aymara word that implies nurturing, protecting with love, and that alludes to the relationship of care and respect between fathers, mothers and children, between shepherds and their llamas, between people and their ancestors. This perspective implies a communion between different kinds of beings where the elements of the landscape (animals, trees, stones, hills, rivers, houses, or farms) can communicate with human beings on condition that they know how to treat them with sensitivity. We carry the territory in every experience of life when we walk on the hill with the sheep when we shear the llamas, and when we collect leaves and roots to make dyes. Likewise, when we care for other beings with whom we co-inhabit, they are also caring for us. In this way, we nurture each other.

That we can obtain, make, a good woollen garment is part of a chain whose first links are the river's water that makes the meadows with which the camelids and sheep feed. The fibre for the wool is extracted from them, and the care of the textiles depends on their care. Taking care of the river directly implies the provision of the woven coat, in the same way, that taking care of the monte makes it possible to provide bags woven from the chaguar plant to transport food to be sold.

Uywaña is constituted by reciprocal relationships between co-inhabitants with no intention of dominating a resource to be exploited. We deal with goods, rather than "natural resources", because they are elements whose virtue is recognised, cared for, and not exploited. There is gratitude for the animal, the plant, the mineral, and the insect that provide their colours or fibres to make a textile possible. The landscape cohabits with animals, plants, minerals, rivers, mountains, things, and people, interwoven in relationships through their roles as social subjects.

The whole landscape is permeated by the weaving, its raw materials, techniques, and tools, the stories told while weaving, the motifs depicted, and the colours.

3

We can fool ourselves into thinking that we are separate from our landscape, that we are two different things, that there is an image and an observer, a duality, a fracture that makes the landscape a backdrop separate from the life that takes place *on* it.

However, the landscape is not a totality that anyone can look at; it is rather the world where we stand to get a point of view of our surroundings. Landscape is not the object but rather the home of our thoughts. We live in a landscape, we think with it. We experience and live it as we perceive it, we pass through it immersed, we are inside it and we are part of it. Dissociation is not possible. This notion nourishes our gaze of weavers who carry their place with them and with their weavings and *knowledge of weaving*, to build these territories of encounter, such as Amaicha, Tilcara, and Atamisqui.

Body and landscape are complementary terms: one implies the other, and landscape is a collection of social practices, movements, and things, related to a living process that makes human beings as well as being made by them. It is never complete, neither *built* nor *unbuilt*, it is perpetually under construction. In dwelling in the world, we do not act upon it, nor do things to it, but rather we move along with it. Our actions do not transform the world, they are an integral part of the world transforming itself. And this is just another way of saying that they belong to time.

About the landscape in the body, we bring you a story by Nadia Larcher, a coplera singer from Andalgalá, Catamarca, who tells in a podcast about the relationship between the landscape and the voice of the caja singing (a traditional Andean drumming and singing style)[1]. She asks don Eusebio Mamani, a coplero from Fuerte Quemado in Catamarca: "Why does your voice break when you sing?" The singer invites her to walk through the mountains singing and replies: "The voice won't come out smooth-like and even-like". Larcher says that their voice broke and that this happened because the mountain landscape was not only the background but was also imprinted on the song. The song evidences the transit as if it were a map. The singer asks herself: "why aren't we singing today?" And she answers that it happens because the mountains are being destroyed, they are not being looked after. She says: "We are not being able to walk through our mountains, so we are not being able to let the landscape pass through our singing [...] that is what singing is, it is not only a cultural manifestation, as if it were a discourse, it is a state that speaks of the moment we are in, who we are being".

The meeting places created by **Textiles Semillas** in Amaicha, Tilcara, and Atamisqui allowed us to weave memories, knowledge, and affections about weaving, specific to the landscapes that each participant inhabits (but we believe that it also includes those who read and travel through these pages). In recent days, Doña Juana, from Huilla Catina in Santiago del Estero, said: "We are a family". What is being a family if not sharing living space, generating links from the land, from the past, from the memories of the places that each of us brings with us, that each of us is, to come together and find a new space in which we can link ourselves following the logic of the loom, the weft.

Just as the landscape becomes a voice in the song, it also melts into the clothes we wear, and into the bags we carry. The landscape *becomes* a textile that the body wears. Like the rebozos of Caspalá, of colourful flowers with the chromatic strength that stands out among the adobe or the mountains of a semi-arid valley, as they move on the women's backs. To wear these rebozos, would it be to add the vivid colours absent in the environment to the human body? The landscape outside is then completed with the clothed body itself.

"In my village, there is no winter/ because the women of the place/ decorate with flowers in their rebozos and hats", sings María Mamani, weaver of Flor de Altea of Santa Ana, in the high valleys of Jujuy, in a poem of her own. Textile and landscape, person and landscape, the separation is not such because the experiences are woven in the landscape, their beings settle, creating, creating themselves. The flowers that the embroiderers of Santa Ana and Caspalá embroider are the ones that grow in their places, of hollyhock, of soldaque [a local flower species]. The back of the rhea, the ear of the armadillo, the claws of the caracara, the seeds of the chañar [a native South American tree], and the eyes of the owl. The presence of the landscape, the interconnection. In textiles, as in us, there is landscape, and we grow with it, that is where the fibres come from, like the chaguar, to weave, also the root of the pata, which dyes orange, or the resin of the carob tree, to make black. There are no gestures, no movements, we are all symbiosis in the landscape.

4

Paola Agüero, from the Talapazo village in Quilmes, tells us about the presence of obsidian, a foreign stone in her territory, and understands it as a product of relations with other peoples in the pre-Hispanic past. We know from archaeological research that obsidian from the Catamarca puna circulated to the region of the Santa María Valley (Calchaquí Sur) several millennia before the Spanish invasion. These social practices of interaction had the purpose of exchanging knowledge, information, and manufactured items, as well as responding to strategies of alliance in the face of conflict and celebrations in collective rituals. They thus overcame any distance and environmental contrasts.

[1] Copla is a song with a box, in which the voice breaks dissonantly with feeling. It is typical of northwestern Argentina, especially in the highlands. Nadia Larcher (presenter), (2021); *Legado. El paisaje y la voz* [Legacy. The landscape and the voice], episode n.º 4, in *Copla Viva, un podcast cantado con caja* [Copla Viva, a podcast sung with a box], Centro Cultural Kirchner. https://open.spotify.com/episode/3WEDT2UpDEY8lI2BRUARch?si=9c21YWDqRdaW3a-vNh8DWg

Mountains, considered barriers to a modern city life experience, are not and have not been for families who graze their animals and who have posts distributed in topographically and ecologically different sectors. Nor were they barriers when the exchange of goods was fundamental to people's daily lives when bringing goods from one space to another that did not have them was key to the life of human groups. These contacts allowed, for example, the yungas of northwestern Argentina to meet the Pacific, expanding the territory through exchange and encounter. In the same way, the seas came closer to the mountains and valleys, to the deserts of the Puna and the yungas, brimming with greenery and humidity.

Approximately 3500 years ago, llama caravans assembled that diverse Andean territory. The animals were loaded with sacks carrying salt, fruits, minerals, charqui [a type of dried meat], fibres, seeds and plants, obsidian, ceramics, and other manufactured and non-manufactured materials, and they set off. The territory always travelled, shaping networks of trans-regional links that often continue today, sometimes only in people's memory.

One story we can tell, of many that relate such encounters and movements in today's northwestern Argentina, is that of a connection between the lowland rainforest and the Puna high desert through a very ancient funerary rite. Archaeology revealed the discovery of a baby burial in Antofagasta de la Sierra in the Catamarca puna above 3500 meters above sea level[2]. The burial, which took place around 1500 years ago, consisted of a ceramic vessel containing the skeletal remains. It was made in a style typical of Tucumán and Salta rainforest known as Candelaria. Inside, the infant was accompanied by various items, including baskets woven with plant fibres from the Chaco Salteño. The urn was wrapped with a knotted net made of plant fibres from the lowlands, although it had repairs made with local vegetables. Surely, that final destination in the desert implied a long journey through different environments until the body was deposited in a specific place under a large rock with cave paintings of llama caravans. This shows a pre-Hispanic past in which the territory that was inhabited expanded far beyond the limits that we impose on ourselves today with supposed ecological or topographical barriers. The territory is certainly in constant movement.

5

We would like to go back to the beginning, to the textile dialogue that **Textiles Semillas** proposes. As Margarita Ramírez, a master weaver from the Tinku Kamayu group in Catamarca, said, we speak as we weave. On the loom, with the Randa net, each stitch is different, but, perhaps we are all saying the same thing in different languages. In the dialogue, we generate a collective composition with the approach of the territories and their exchanges. A piece created from the addition of fabrics and weaves with colours and techniques specific to each group, to each territory.

[**2**] S. M. L. López Campeny; A. Romano; M. F. Rodríguez; A. R. Martel y M. H. Corbalán (2014); "De aquí y de allá: análisis integral de un contexto funerario. Vínculos e interacciones sociales entre Puna meridional y Tierras Bajas orientales", *Intersecciones en Antropología*, 15.

Thus, a multiple piece was formed with aggregates that function as metonymies of identities and histories, which refers us to certain millenary Andean practices that compose new entities, which assume a collective identity, starting from the parts of a whole.

About the above, we will now share an investigation that one of us took part in. We return to Antofagasta de la Sierra, Catamarca, where we carried out an archaeological excavation inside a pre-Hispanic stone chamber that we interpret as a food deposit and tomb from about 1000 years ago. We found there a peculiar object from the 19th century, made up of several fragments of different materials, mostly textiles. The elements that constituted it were entangled together and consisted of knotted cords, a piece of a flowered scarf, multicoloured wool to *florear la hacienda*[3] in the marking of the animals, part of a sheep shoe made of leather and fleeces, all placed on burlap in an extension of about 30x30cm. We interpreted that it was a *q'epi*, which in Quechua means a mess, a bundle, a set of disorderly things, or a volume of things, and that we were in a ritual deposit of relatively modern textiles, in a landscape charged with significance due to its link with the deceased from several centuries ago. This *q'epi* or ritual bundle was made up of parts of a collective identity, of a pastoralist and weaving community, as well as of specific people who lived near that site. We were looking at an object made up of cords, pieces of cloth, footwear, and parts of the lives of the people who intended to offer it in their ancestral territories[4]. This *q'epi* can be understood as an ancient textile conversation of the Andean region that interweaves materials, times, experiences, presences, memories, and places in a new heterogeneous textile composition.

After all this journey, we return to the concept of territory, that which we constructed while walking with **Textiles Semillas**, to reaffirm that the richness of its conception lies in assuming it as dynamic and as an assembly of experiences of inhabiting diversity that leaves material traces in places, practices, and memories.

[**3**] *Flores de la hacienda* are the identification marks made with woollen string that are applied to the ears of llamas, sheep and goats in Andean pastoralist ritual celebrations. [**4**] Cohen, M. L. and M. S. Martinez (2022); "Q'uepis, ancestros y territorios. Prácticas rituales históricas en contextos prehispánicos en Antofagasta de la Sierra, Noroeste argentino" [Q'uepis, ancestors and territories. Historical ritual practices in pre-Hispanic contexts in Antofagasta de la Sierra, Northwest Argentina], *Chungara Revista de Antropología Chilena*, Vol. 54, n.º 2.

Between Technique and Ceremony

Margarita Ramírez / Alejandra Mizrahi

Far from my land I go, carrying flowers from my field, to Atamisqui I'm going. The wind blows hard as if it wanted to get there first, to make the furrows in which each one of us must build our own dream. Thus, together we will cross the bridge, and then let it fall behind us, to weave life with different stitches. In the interweaving, a new child will emerge amidst the coloured hills of Tilcara. How beautiful it will be! He will have the eyes of the condor, red in his heart, green in his plumage, brown in his poncho. He will have the cunning of the eagle, the Pilcomayo River's strength, the hardness of the carob tree and the tenderness of a flower.

The textile is a living being, the emergence of the child is the creation of the piece on the loom. The textile is shaped as a being is shaped. Thus, while we shape our collective works, we converse through landscapes, forms, bodies and even our dreams with different textile languages. This conversation is permeated by what we can do, think, and say from the textile. What the logic of textile construction, from lace, fabrics, felts, and embroidery, allows us to articulate: to know a language and to speak it. A dialogue between different languages. Each textile technique has its own specific grammar. The conversation is established between their morphology, their territories and between people who spoke them in the past and continue to speak them today. Each speaker has its own rules and necessary steps to reach mastery of that language. Languages are techniques, some of which have fallen into disuse, some have been recovered, and some are still in use. All of them, when combined, produce a speaking sample that tells us about those who make them. In each repetition of textile gestures, ways of doing, thinking, and organising are rooted and reaffirmed.

In this conversation, we talk about soft structures, ones that overflow bodies, objects and senses. We think about how textiles also cover beds. How they can also finish off garments with growing ornaments, fringes, lace or any piece longer than it is wide, which in different ways outline, finish, protect and neaten square, rectangular or triangular fabrics. Sometimes the pieces, longer than they are wide, support, bear, help to carry, adjusting the load to the body.

The conversation takes place on a journey through valleys, mountains, rivers, plains, hills, cane fields, carob plantations, dry stone walls, ravines, mountains, and cities, all geographies of northwestern Argentina. We chatted among women organised around textiles. We talked from pre-existing bases on which gardens were planted, from the tenderness of ancestral knowledge, where the secret lies. Quietly, we also listened to each other building nets to decorate or carry. Whispers were brought to the shelter in the form of clothes and bedspreads. The sound in the background is the singing of the loom blades, the boiling that breaks in the pots, the fire, the goats, the wind, the birds, the rivers, the laughter, and an endless number of visual sounds that were heard at the sight of needles, frames, combs, looms and scissors.

To weave is also to write. Textiles are texts elaborated with materials and techniques through which forms and iconographies that hold meanings are reiterated. Textiles also elaborate maps, function as markers, allow us to identify geographies, landscapes and even economies. We can think of them as cartographies that allow us to locate ourselves. We make as we speak, we work with our hands as we work with our minds, and we think and speak as we weave. In the past, there wasn't writing as we know it today, people wrote and counted in a different way. The quipu was a system of knots used by the Andean people to tie up important things, crops, gold and silver. Births, deaths, etc., were also knotted. There were even pocket quipus, small ones. These were made with a main cord and many secondary ones, with many knots and colours, and a person was prepared to read. This person was considered worthy of reading the memoirs. The quipu unites many things, the past with the present.

Like the quipu itself, these pieces that we make collectively record and unite stories: the tenderness of a flower, the stitches, and drawings of the yica, among which we find the back of the tortoise and the ear of the mulita coexisting with the embroidery stitches of the Randas, rains, honeycombs, spikes, and mats. The compartment between the Indigenous and the European, that connection with the other. In weaving, stories and knowledge are tied together in silence. Often, the weaver weaves from silence, she talks to herself, she heals herself because she cries, she has pains, she is human, she is grateful, she laughs, she plays, she jokes, it is like a dialogue between the work and ourselves. We weave stories to share them.

A characteristic property of textiles is their mobile quality. To move, to carry information from one place to another, to tell stories, to move worlds and territories, in short, to produce spaces of meaning situated by weaving relationships. The Telas Tierra Viajeras [Travelling Earth Textiles] of the highlands and lowlands were the field and mobile terrain where the first seeds of this Union were sown. The Telas Tierra are woven on looms and dyed with the weeping of the carob tree, in some way, we perceive in them a territory to be worked. The nickname Viajeras [Travelling] responds to the fact that one travelled through the groups living in the highlands and the lowlands for two months, staying for approximately ten days with each group, who met to sow there their emblems, iconographies, and thoughts. Each part represents a stop where the textile stationed to talk about the past and the present and then continue the journey carrying the stories that were being drawn. Thus, hands multiply, industrious and full of kindness, coming and going to the rhythm of a melody. Thus, life goes on.

Geographical thinking is situated thinking, vital as an epistemological gesture, and that is why the very geography from which we work is soft, fluffy, and warm. It is a geography that shelters, cares for, and protects. Art is here, the continent that allows us to find ourselves in a world without frontiers. This textile land is sown by each group with pintas [dot-shaped motif], foxes, guayacanes [a type of flowering

tree], carob trees, chaguar, cotton, roots, leaves, seeds, jaguars, iguanas, brocket deer, *qenqos*, hearts, flowers, little walnut shells, onion husks, rhubarb, sheep, yerba [mate herb], eucalyptus bark, jarilla [a native shrub], jume [a salt-tolerant shrub], among other ingredients, give an account of a diversity of knowledge about the care and relationship of women with Mother Earth.

Our works are double conversations because plants, animals, and icons from the past speak. The dialogue is between us and nature; it is a conversation between the creator and creation.

The icons that come from the past are those records that our ancestors left us, for example, the funerary urns or the paintings that we find in the hills. We gave all these things meanings. Everything was transmitted orally and this has been mixed with feelings. We have not had written records, our records have been the fabrics and we realise that the fabrics have been woven with all the icons that express what our ancestors lived. In animals, for example, reciprocity comes into play, because they give us the fibre and we weave and we warm people, we keep them warm and we do the animal a favour because otherwise, it would die of heat. Plants help each other and live because one feeds the other, they give each other water from below, and they feed each other, it's that energy that comes and goes. All of nature is a reciprocity, one receives and gives.

In those times, they were spiritual beings who combined heaven and earth. We have that way of thinking. The craftsperson continues with that worldview because he has nothing else, so he dedicates himself to that, and that's how he looks at nature, the world, and the cosmos. We see the earth and the animals. We are in the middle of everything, and we live from that. We could not do what we do if we were not in nature.

The Mutual Nurturing of Textiles

Elvira Espejo Ayca

Cultural Definitions of Art

Analysing art from two different definitions, we can appreciate two important strands. The first definition comes from Latin, while the second has its roots in Greek culture. From the Latin perspective, art is defined as *Art* or *Artis*, related to creativity, the production of works or creative works. This notion leads us to understand art as the expression of creativity. On the other hand, the Greek definition presents us with the concept of *techné*, which refers to the technique of knowledge and action.

By combining these two strands, a systematisation of the approach to art in the educational context is created. A structure based on Greek and Roman influences is established, strengthening the Eurocentric artistic structure. This structure includes classifying the arts, which originated in 1790

following Greek and Roman definitions. Within this structure, influenced by the structural thinking of art, categories such as architecture, sculpture, painting, music, and poetry are included.

This organisation of art is not only restricted to theory, but is actively implemented in art schools and academies. Institutions apply this Eurocentric structure, both in teaching and in the promotion of art, extending its concepts to other regions such as Latin America. Universities in countries such as Bolivia and Chile play a fundamental role in disseminating and consolidating this structure within the artistic field.

Artistic Structure and Classification

These two sources, Greek and Latin, exert Eurocentric influences also reflected in the Aymara and Quechua terminology of "doing", known as *Luraña* or *Ruwana*, thus offering two very intriguing perspectives. In Aymara, the term *Luriri* and, in Quechua, *ruwax* describes one who performs actions of doing, be it a man, woman, person, animal or plant, and the doer may have various specialities.

Similarly, in Quechua, *Ruwax* is the doer, the one who carries out different actions. For example, in Quechua, *makiwan ruwax* means to do something with the hands, or, in Aymara, *Amparant Luriri*, which is to do with the hands. In addition, there are terms such as *chakiwan ruwax* in Quechua or *kayunt luriri* in Aymara, which indicate the doer with the feet.

Likewise, it can also be interpreted as the ability to do with the eyes, that is, the one who can see. The individual who uses his body and his movements to create shows various ways in which art manifests itself through different acts of creation; it is in this context that we find one of the most striking perspectives. It is about how the raw material is acquired, which is supplied by an expert known as *ali qamani*, a figure of great importance in the nurturing of plants from which the raw material for textile production, such as the fabric used in garments, is obtained. In this field, he is also considered the guardian who protects crops from hail, frost, or drought, and his responsibility includes performing ceremonies to prevent such problems in the future. This cotton specialist, called *willma qamayux* and *t'arwa qamani*, is considered to be the master, the person who extracts and supplies the fibre. They are experts in raw materials, especially cotton, whose specialised knowledge facilitates understanding the process of obtaining the fibre. In addition to understanding the fibre, these experts have extensive knowledge of the land cycle, from how the soil is nourished to when to plant and how to care for the seeds, all in relation to water, soil, and sunlight, which can be intense or even adverse, such as during a hailstorm. In short, they are the real specialists in plant cultivation and management.

Similarly, we find the uywa *qamani*, who specialises in the breeding or life cycle of the animal for fibre. In both animal and plant breeding, these specialities require a deep understanding of each process and procedure involved. For example, it is necessary to understand when the young are born, when they need more vitamin supplements, when they need to be dewormed, when the camelids reach young age and when it is the right time to shear the fibres.

Identifying the different fibres in this breeding is important, as the quality varies according to the animal's age. Thus, the fibre of an older animal tends to be coarser, while that of a young animal tends to be finer and softer. The interaction between animal and plant breeding is essential, as it helps us to understand the different specialities and varieties of fibres available.

Specialities within Mutual Nurturing

Moving on to another area of specialisation, we find the mutual nurturing of plants and animals, the result of which will be the selection of fibres by the *willma ajllax* or *t'arwa ajlliri*, a specialist in fibre selection. This work requires meticulous training of their fingers, as they must perceive the textures of the fibres and carry out the selection directly from the animal's body. This process is essential to understand textiles as works of art, from rustic to fine and extra fine fibres, each adapted to different textile techniques and formats. For this reason, these specialities are of great importance to the communities.

We then move on to the speciality of *puchhka qamayux*, said in Quechua, or *qapu qamani*, in Aymara, who are in charge of spinning. These people are trained to understand the force field involved, from manipulating the spinning wheel to transforming fibre into yarn. Their skill lies in understanding the spinning of the instrument and taking care of their fingers to achieve quality yarn. In this interaction between the fibre, the spinning wheel and the person, these specialists communicate with each other as if they were living beings. For example, the *phuchhkax* are specialists in various yarns, from textured and coarse to fine and extra fine, each with different twist levels and rustic and fine characteristics.

Sami qamayux or *Sami qamani* is the expert in natural dyes and dyeing, both for fibres and yarns. This person is dedicated to obtaining colours from plants and minerals, seeking harmony between both elements. In many cases, these dyers know the various regional techniques for obtaining colours and understand the specific demands of the communities. They use a variety of colours to dye as required, drawing on their understanding of plant development and growth, as well as the extraction of colours through mineral mordanting. By combining plants and minerals, it is possible to obtain a wide range of colours from the first to the fourth immersion of water, which translates into our rich *Sami* colour palette.

Thanks to these dyes, dyed yarns are obtained, which are then passed on to the twisting speciality, known as *k'anthi qamani* or *k'antha qamayux* in Aymara and Quechua. These specialists are dedicated to twisting the yarn, offering various twists according to the desired structure of the weave, whether medium, strong, or light. The required twist depends on the fineness of the yarn, being more demanding for fine yarns and less for coarse yarns.

Next is the most crucial specialist, the *away qamayux* or *sawu qamani*, that is, the weaver. This person masters the textile format, which can be rectangular, vertical, square, or even conical, depending on the type of weaving done in the community. These weaving experts use various techniques, such as mathematically counting odd and even

threads, which allows them to create patterns and textures to compose an iconography. For them, the iconography is not as relevant as the mathematical composition that gives rhythm and texture to the weaving. Thanks to these textures, they plan the colour and obtain greater clarity in the fabric shapes, allowing them to play creatively with texture.

The *Isi qamani* or *p'acha qamayux* are responsible for the distribution of woven garments, classifying them according to their qualities: fine, extra fine, rustic, or simple and complex weaves. In the past, this distribution was done through exchanges, but nowadays, it is sold through traders and sellers. Thanks to all these specialities in the processes, different artists stand out: those who breed the fibres, those who select the fibres, those who spin the fibres, those who dye the threads, those who twist the thread, the weavers and the distributors, who must know how to display the garments.

From a broad point of view, it is interesting to note that we are not limited to an artistic hierarchy based on particular specialities, but that masters and masters are recognised through the deployment of these various specialities involved in different moments of the creative process.

Creative Action in Art

When we speak of art as a creative action, we see this diversity manifested through hands, eyes, feet, textures, palate, smell, body language, the sounds emitted by doing, and more. From this dynamic perspective of art, everyone is an artist in their own way. No hierarchy is established based on the different specialities, which avoids the distinction between craftspeople and artists. This structuring and separation of specialities opens up a field of mutual respect, recognising that all who create are artists in some way. Consequently, no one is devalued by simply calling them a craftsperson. They are artists working with various tools and media, from hands and feet to speech and thought. In our vision, the act of creating is an inherent part of being an artist.

THE EARTH TEXTILES

Textile reference
Type: sweater
Technique: knitting
Materials: llama's fibre and artificial dyes
Iconography: kenkos, start flowers, partridge's eyes and water's eye
Authorship: Tejedores Andinos

The Weaving Resistance

María Garrido / Patricia Quinteros / Catalina Guitián
Soledad Palacios / Carmen Costilla

As we write this text, we search for 'Quilmes' to open another window on the weavers' story and the notes taken during the journey, and we are surprised by the insistence, at whatever time, by whatever means, to make this town disappear. It is now Wikipedia that points out: disappearance around 1800[1]
Andrei Fernández and Alejandra Mizrahi, "Textile Dialogue"

The following words are excerpts from a conversation shared by María Garrido, Patricia Quinteros, Soledad Palacios, Andrei Fernández, Alejandra Mizrahi, and María Gabriela Cisterna in March 2024 during a visit to the group Tejedoras de Quilmes. On the morning of 12 March, we talked about weaving and textiles, about the desire to weave and learn to weave, about the things that are lost and the things that have been kept, and about the Quilmes People.

We get together to weave because it's nicer to sit and talk, weaving. It's like a recreation, because every day we are in the house. To weave like this, we sit down between two or three of us and then we go to weave, that's what we do. If you're alone in the house, you weave a bit, leave it there, and go do something else. But if you're with someone else, there's a kind of obligation to sit down and weave. There you weave, you talk, you talk about your experiences, you remember how your grandparents used to weave. One person knows one weaving, another person knows another, a stitch or a shape. That's where a union is made.

Quilmes are an Indigenous people that have been around for many years and fought against the Spanish. The Spanish came and wanted to take all the settlers, the Indians as they called them, because of their metal, gold, and vessels. That's why they wanted to make the natives disappear, but they couldn't because we're still here. So, the history of the Quilmes People is one of much struggle. We are constantly fighting, sometimes against foreigners who come and sometimes among ourselves, like now, when we are fighting for the Sacred City.

Quilmes is divided into fourteen Bases: Quilmes Bajo, Quilmes Centro, El Paso, Los Chañares, El Carmen, Rincón de Quilmes, Las Cañas, El Bañado, Anjuana, Talapazo, El Pichao, Colalao del Valle, El Arbolar and Anchillos. In the jurisdiction of Colalao del Valle, there are fourteen communities, each with delegates representing them. Together, they make up the *Quilmes People*. Even today there are still people who, when they arrive from other countries and even from Argentina itself, say: "But are there people in Quilmes? Does anyone live there?" Yes, there is a village. A town with many people. Many say that they have died, that there are none left, but if we go further up the mountain, there are the real features. There is no need for someone to say, "I am an Indian", if just by looking at his face, you are looking at an Indian. So you can't say "he's lost" or "he doesn't exist anymore". Yes, there is a mixture, the mixture of Spanish. But I think there were many Indian women taken over by the gringos who made them their women. And that's why those features remained.

"The official history teaches us that, after the exile of 1666, there were no Indigenous peoples left in our valley and that the Quilmes disappeared in Buenos Aires. However, the true story is different: our ancestors never ceased to exist".[2]

María Garrido

Here, what's also commonly reproduced are all the rock art designs of the Indigenous peoples. We also represent it with the pathways, the zig-zags we make, the hills, the animals, etc. Quilmes produces. There are many craftspersons. There are poleo [a local aromatic shrub] basket makers. We are very rich in that. Sometimes, the kids don't pay attention to it, but there are a lot of old people who can't do it anymore, they are running out.

If the Quilmes had died out, we wouldn't be making the weavings people used to make or eating the foods they used to eat. I have traced my ancestry back to a great-great-grandmother. So she was from here. Of course, Quilmes has been around for more than 500 years if you do the maths.

The Quilmes used to weave textiles on forked-post looms[3]. They were not like the ones we have today, they were fixed. They would bury four pitchforks, then put them together with sticks and weave. Then, there was another poncho loom on the ground. They would drive in four stakes and sit there. They would weave on those little looms on the ground.

I like people to do things, for the house and to progress. I used to work in Calilla making sweets. One day, passing by here, I said, "Stop, I can come here to make handicrafts". One day, there was a party in El Bañado, so I walked down with my children. I started to look at a tree that was almost dry and I said

[1] The quotation is from "Diálogo textil" in this book. It can also be consulted in "El dechado como ecología de gestos y saberes" [The Sampler as an Ecology of Gestures and Knowledge] by Alejandra Mizrahi (2024, unpublished).

[2] AA.VV. (2010); "La otra historia" [The Other Story], *Los Quilmes contamos nuestra historia* [We, The Quilmes Tell Our Story], Tucumán, Comunidad India Quilmes, 17. This publication by the Quilmes Indian Community tells the story of their people as told by themselves. In the face of a canonical, Western and hegemonic history that strives to declare their extinction, they affirm: "We can say, then, that our identity is not lost: we live it every day". [3] It is a backyard loom, a loom planted in the ground. It consists of four canes, two heddles, and a reed. These heddles are attached to a simple rope that goes to two gears that play on the feet. The fabric is secured to a stake and opened by means of a small rod.

to my husband, Jesús, "Look how beautiful this tree is here, it's nice to come and make handicrafts for us to sell". He worked with sticks and I always liked weaving. Then there was an artisans' project in which they were going to deliver materials to set up a small workshop to sell. "Let's do it there", I said to the cacique [traditional community leader] and asked him to give me a piece of land to go and make the handicrafts. He said yes. We went to see the neighbours, Don Jesús Costilla and Doña Sixta. Don Jesús told us there was no problem, "so I have one more neighbour". Doña Sixta, who was an older woman, also agreed. Later my grandmother told me that that place belonged to us because her father had grown up there, further back because the river went further. There was a mortar in a tree where my great-grandfather used to grind corn. "You don't have to go around asking if that's our territory," he told me. Then the cacique drew up the papers for me and we started to build the small adobe house where we have our business. Sometime later, we got a loan from Alumbrera to continue with the building work, the kitchen, and the room.

I like people to learn, to be trained. There was a teacher in Amaicha who taught weaving, her name was María Chaile. I can also mention the teacher Ernestina, Ángela Balderrama's sister, who also taught at the school.

My grandmother used to weave, she made blankets with roses and carnations in black and red thread. I didn't learn with her, because her loom broke, and she didn't weave anymore. She was related to both culture and religion; to our ancestors who wove, made their clothes, and spun the wool of the llama and the guanaco. Guanacos and vicuñas are still up in the hills, near the peaks. The other day, one of these wild animals came to my house. I think someone has run it off, a lion maybe. But as some people don't care about nature, they caught it, slaughtered it, and ate it. Every creature they see walking, they catch it for the barbecue. I say to him, "Why did they catch it, they would have locked it up on the farm" because they are surly animals, but being on a farm, in a fence, seeing people walking around and not doing anything to them, they will start to tame down.

My great-grandmother also made weavings, but as the generations go by, sometimes these skills are no longer inculcated. Weaving teaches us a lot about our culture. One discovers many things. That's why I told the community that I would no longer be a grassroots delegate, although I would like to work with all the craftspeople. My idea is to set up a group of all the artisans in the community so that people know they exist because, unfortunately, this information is not disseminated. On the other hand, many crafts come from other places, not ours. That is why it is necessary to make a register and seek help to promote the activity. Many artisans sometimes do something else because their products don't sell. So, for example, I make a lot of weavings, but if I don't promote them, they will be full of moths and end up as nothing.

We have a lot of poleo [a local aromatic shrub used in basketry], and almost no artisans are working with poleo. There was Don Jesús, who has passed away, and Leodan Casimiro remains. Now there are other young people too. I tell them that they must continue working with poleo because it's a job that involves going to the countryside and collecting it. It costs nothing, one sits in the shade, starts working, makes the pieces and then sells them. I tell the young lad, Hernán Yapura, that he can even make quite a lot, go to fairs, get to know places and people, have a different experience. It's not the same as working for a boss. I think they sold Don Jesús's weavings and nothing was left. He was sitting, right up until he died, making baskets because he had received an order. He would get up at dawn and weave baskets. His eyesight wasn't helping him much anymore.

Soledad Palacios and Patricia Quinteros

SP: During María's years with the workshops, one day, I decided to take a chance, I said, "I'm going to see what the girls are doing". A weaving teacher was coming, I liked it and that's when I started. My mum also used to tell me about it, but I didn't pay attention then. I don't know much yet, but I'm learning. At home, I have my little loom, I made a bedspread with little bits of thread and I learnt at María's house.

When one starts weaving, one relaxes. As one weaves, one starts to mix in a bit of thread, and, when one finishes, one realises that it's work, a part of oneself that one leaves there. One day, I was weaving a tapestry. I had many small threads and started weaving on a small frame. After making a lot of swirls, when I finished it, there were like rivers of water and one part was like sticks as if it were a carob tree, in another part, it was as if the sun was shining on it. I did it like that, I didn't design it, I simply put it together with the little pieces of thread. That's how you discover it. Another thing is that you can make the weavings that our grandparents made, and you can ask how to make a rhombus, a bird's eye, or a barracan. Barracan, for example, used to be woven by grandmothers to make clothes, like trousers. They spun the wool from the sheep very fine, and with that, they made the fabric they cut for the trousers and the men's jackets. Very little of that fabric is made anymore.

PQ: They put together the folder with what the teachers taught them about wool and dyeing with the same local plants. As for me, I was amazed that sometimes one would sweep, burn, and throw away the plant, but it had turned out to be something so beautiful. We dyed walnut, black and white carob. With every little thread I saw, I lifted it up and that's how I put it together in the folder. I have the complete folder and I wrote down what the plant was used for next to the dyed yarn. I learnt that with teacher Ernestina.

Catalina Guitián

Doña Catita is a teacher and leader in the group of weavers in Quilmes. She lives in El Arbolar and, from there, goes to María's house to participate in the meetings. Energetic, she gets around on foot. Her eagerness to learn and her love of teaching make her participate in as many weavers' gatherings as possible.

My name is Catalina Mariana Guitián and I live in El Arbolar, which is in the jurisdiction of Colalao del Valle, department of Tafí del Valle, province of Tucumán. I am the mother of a family, I have my children, all of whom are grown up now, my husband is still with me

and I look after my animals, which are goats, and I dedicate myself to my weaving. I have been doing that since I was a child. When I went to school I had my manual work and I always had my weaving, spinning, those things.

I put in two threads of one and two strands of two, twist, and then make the skeins and thread. I wash them and dye them with vegetables, weeds from the field, flowers, and roots. When dyed, I rinse them well and dry them, and then weave, warp the fabrics, and weave them.

At the age of 14, I set up my loom and wove my saddlebags, and then I started with the ponchos, with the bedspreads, all woven by hand, and then the fringes to make the ponchos and so on. With that, with those jobs, I raised my children. Now they are all grown up and I sometimes dedicate myself to the weaving meetings, but, also, whenever there was a weaving course, I would go to the weaving course. More and more, more and more. But this comes from years ago from my grandfather, from my mother, she weaved a lot and that's where I learnt, watching her, because she didn't teach us. No, she didn't teach me. When we approached the loom, she would run us away from there because she said we shouldn't be watching. Sometimes, we also learned on the hills. With a nephew, we looked after the farms and we didn't have much to eat. We didn't know sugar then, we didn't have any. Then we started spinning, also twisted to make ropes and slings. With that, we bartered. We exchanged it for cooked flour or for sugar, for flour to make bread, and that's how we had it. Well, that's why I say that it was a necessity that led us to learn everything.

I used to watch (when I saw my mother weaving on the loom) how she made the designs for the blankets because she worked a lot on blankets, and I watched how she warped. Then, we in the countryside with the livestock would start to warp with the sticks and then we would start to weave. That's where we learned how to weave. And dyeing too, because in the countryside there are a lot of weeds and we invented everything. We used to grind them, boil them, and make small things, and we threw in the skein of thread and dyed them. With that, we made our clothes, our jackets, our sweaters. And well, that's how we continue to this day. Now I dedicate myself to going to meetings where I learn new techniques and some that I already know. For me, learning other techniques is important because you learn things every day. Knowledge never takes up space, so that's how it is.

What I like to do most is loom, warping, canvassing, and weaving on a planted loom. I have magazines, that's where I get it from, but from my mind. Things from looms, from one's mind.

I don't think about anything else, it's the fun I have with weaving because it's like mathematics: you add, subtract, multiply, and divide with the threads. My mother died at 97 and she was still weaving.

I like to go to the gatherings. I've been going to the Encuentro de Tejedoras de Amaicha del Valle [Tejedoras de Amaicha del Valle Weavings' Gathering] for about thirteen years. I like it because you exchange weavings and knowledge of other people. We get to know each other, and sometimes, we have known each other for a long time. Weaving is a joy for you; you forget all the bad things.

From El Arbolar, I walk 7 kilometres to come to the little rural school. There is a teacher who teaches, and I go sometimes, but not every day, because she teaches three days a week, and I go one day a week. So there we share with the children, we have our tea break and then I go. I help some of the children there who can't understand something, I help them to make, I teach them how to weave. Teaching children to weave is very easy because children learn much faster than older people. If older people already know how to weave, they will continue. But if they don't know how to weave, they take a long time. I always teach them slowly, guiding their hands, like a child, and that's how they learn.

I want God to grant me life to continue with this, weaving or teaching those who want to learn. And then, once one knows dyeing techniques, that this knowledge isn't lost and that young people also want to learn so that it remains with others.

The Weaving Archive

Milagros Álvarez Colodrero

textil – texto – texere – techné

Weaving is one of the first creations of mankind, it has accompanied our wanderings since our origins. Could it be that we all come from a textile and that our first inhalation is linked to cutting a cord that leaves a knot in our bodies as a mark? We know that, due to the nature of their materials, most prehistoric and ancient textiles disintegrated over time, as do our bodies. Due to climatic conditions and specific locations, only those that were generally intended to accompany death or the transition to another life were preserved.

What will these non-disintegrating materials tell of our time? How will they be interpreted? Where and how will these weavings be preserved, which, between symbols, techniques, and materials, continue to narrate history from its roots?

We are born and die wrapped in textiles, for thousands and thousands of years, textiles have accompanied each of our days in diverse and countless ways. A succession of gestures that resulted in artefacts and technologies that became machines, factories, and industries mark transcendental historical events from the Stone Age to the present day.

In the Andean region, the beginning and the end of life are knotted with a lloqui thread[1]. In Greek mythology, three spinners spin, weave and cut the destiny of mortals with white, gold, and black thread. A legend of

[1] Lloqui or lloque in Quechua means left and this is the name given to the thread composed of two strands of natural black and white, spun to the left and twisted to the right. It is a thread with different virtues such as protection and healing.

Wichí origin tells that in the beginning, women were stars who came down to earth every night by a chaguar thread. Our everyday language uses textile metaphors to talk about different events in life. In many corners of the world, weaving continues to be that second skin with which weavers dress and narrate the time and space in which they live. Text and textiles share the same root, texere, which comes from weaving, braiding, and interweaving and shows that weaving is not only a shelter, a container, or a shelter but also a way of linking senses and keeping a cultural story alive.

The textile contains within itself the history of humanity. A history that is built collectively and cumulatively. Archaeological traces tell us about this history: the traces of some net or fabric engraved on stones or ceramics; the different tools, both those used for weaving and those that existed thanks to the cord or thread[2]; the techniques used (those processes between art, craft, and technology that provide *know-how* as part of the evolutionary process). The link between humans, the environment, plants, and animals resulted in the materialities and colours that we find in the textiles of ancient cultures that are still alive and in those that did not survive the passage of time. And yet, they left microscopic threads scattered like decoys that would be found, in time, in archaeological excavations where each thread would tell a story, would build a bridge to dialogue with the past and learn from other cultures in which a pair of hands wove, and still weave, telling about a people or an entire civilisation.

Human history is written, narrated, painted, and also woven.

From the urgency of shelter and refuge to the need for a narrative space. From animal hides sewn with some rudimentary needle and tendons to form a second skin for shelter, to the hand-twisted fibres that became rope and then knot, and then basket, mat, and textile. Sacred texts, quipus, symbols, burial cloaks, carrying sacks, nomadic tents, their walls, and woven carpets. The sails of the ships of all times, the cargo bags, the fishing nets. The silk route, the secret languages, the wars for red and indigo, the burnt factories, the clandestine workshops, the political denunciations made in fabric, stitch, and thread, the tons of clothes that circulate every day... and that hand-woven rebozo that pulsates to stay alive and shelters and embraces us while we are born, live and die.

Where Does a Weaving Begin?

In the beginning, a thread, a thread that did not make itself, but was born as an effect of that mutual nurturing between human beings, the environment, plants, and animals. A thread that was not made at random or by a single person, but is the child of a long cumulative process of time, observation, collective thought, trial and error, tactile, civilisational, visual, natural, and cellular memory. A whole confluence of events from which came the twisted strands of vegetation

[2] In the so-called Stone Age, the spun cord already existed, which made it possible to make the tools that gave that era its name. The threads disintegrated and in the first archaeological finds only the stones were found. The remains of the cords were found many, many years later in new excavations, microscopic residues that completed the story. In her book *El tejido de la civilización* [The Fabric of Civilisation] (2021), Virginia Postrel wonders what would have happened if the cord that tied the stones together to make them into tools had been found. Would it have been called the age of thread or cord?

that, joining together in pairs and linking like DNA helixes, gave rise to the cord and the rope, opening up infinite possibilities for human beings in this world.

But where does a weaving begin?

The question always guides and the weaving gives its answers.

To weave is in a way to engage in a silent dialogue with the universe. It is to be ready to observe the interior of things. It is to generate a structure of thought, an anchorage with the present, and an encounter with the past from which to walk towards the future. It is to create a bridge of coming and going that favours the connection with otherness (visible and invisible), with diverse territories and deep geographies. It is to enter into dialogue with others through our hands.

We are part of an extensive chain. A choreography of primary gestures guides us and reminds us of it. A memory inhabits us: it is the continuity of that gesture of thousands and thousands of years in search of survival in this world; it is the transmission of that experience; it is, finally, the textile structure itself inhabiting us.

Our skin is a vast weaving from which our hands remember. When we prepare to observe, the skeleton of the dry leaves that shed their shells in autumn reveals a crossroads of filaments that resembles a beautiful ancient lace, the spider weaves its web, the bark contains its weft, the birds often weave their nests, the mycelium, that hidden part of the fungi, is a web of hundreds of kilometres that is formed with filaments like fine threads under our feet.

Weaving is presented to us as the tangible and sensitive matter of the extensive and diverse social and cultural fabric to which we all belong. A sensitive matter that manifests the millenary interexistence between everything that lives in this world and outside it. Sky, earth, and below among the dark and humid, where the roots grow, a place that cannot be seen, but contains a life that sustains us. Like those four sticks that hold the threads in a simple structure called LOOM[3]. Up-down, sky-earth, up and down, and in the centre, between the visible and the invisible, between the threads of the warp, the place of the weft: that place where life happens.

From the bottom upwards, the weaving grows, and time rolls up. How much information can a weaving contain? Between geographical, social, visual, textile, linguistic, relational, numerical, textual, sonorous, geological, sensorial, and personal layers, the weaving reveals itself. How many layers do we have to go through to understand it?

Weaving is a universal territory, it is the mycelium that unites and sustains us. It is a living corporeality that accounts for other territories, other times and spaces, and other people who shepherd, spin, and weave throughout the world, shaping a subjective experience from collective places. In it and through it, different forms of union are made possible, of encounters of worlds, cultures, people, weavers from here and there, from

[3] In different cultures around the world, weavers call the upper pole or roller of the loom that holds the warp threads heaven and the lower one earth.

the countryside and the city. Its nature is one of encounter: warp and weft; humans, plants, and animals; the loom and the surrounding world; weaving and oneself; oneself and the universe.

To weave, to watch weaving, or to touch a woven piece always evokes a soft place in our memory: the hands of a loved one in that primordial, cyclical, repetitive action; a childhood warm garment, the shelter of a home, the memory of a landscape, colours, smells, a texture that permeates our hands, a figure that constitutes identity, the warmth of an embrace, an inherited blanket, a playful, round ball of wool, a figure that in itself leads us to think about the origin.

The master weavers usually weave according to an order they call "cadejos", which are certain turns of yarn arranged in this or that direction. It seems random, even when they are executing the action quickly with their hands, but it is a whole science, a mathematical, intrinsic, natural order. The balls of yarn are beautiful, perfect, and solid. They are art pieces, ovals of thread that already contain all the information. How can we not see in the weaving, from its genesis, a metaphor for life? A weaving speaks to us through its centre, through its sides, and also through its edges.

How many gestures, thoughts, memories, emotions, sweeps, stories, whispers, dialogues, and steps (in the literal sense of the walking of the feet and in the metaphorical sense of the process) happen between human bodies and textile bodies to give life to a weaving? Between memory and present practice, with each weaving that is born, history continues to be woven, another history, the history of life, of nature, of affection, of reciprocal links and mutual nurturing with everything that surrounds us and with all those who accompany and sustain our practice on this plane and on other planes.

The weaving is born of time. It is a place where time dwells. A time that reminds us of knowing that we are present in a *being that* resists the times and forms of capitalist life and, also and above all, resists oblivion.

So, where does weaving begin?

It is a question with infinite answers and they all coexist superimposed, layered, overlapped, and interlinked with each other: by territory, by a thread, by colour, by the landscape, by imagination, by need, by desire... questions, answers, and fragmented thoughts that open up possible and diverse paths that come together in the creation of a weaving where all the answers converge and are revealed, little by little, in layers, as long as we can look beyond the visible, the tangible.

The Weaving Garden

Fernanda Villagra Serra / Nancy Gutiérrez / Mónica Chávez

This Is How Stories Are Woven

The stories, the experiences, the conversations between mothers and daughters weave stories that can be told as woven texts. These woven texts fuel a passion transmitted by means of a poem that conveys a way of thinking about the world in community, or they can, perhaps, be the motor of a reunion with the story of a weaver mother who takes on relevance and the desire of a daughter to record in her adulthood the woven journey of her matriarchal lineage or, also, awaken the astonishment of a child listening to her mother telling with pride and gratitude her daily spinning.

This time, we can say that *this is how stories are woven*, or at least these three.

I Want to Weave a Garden

Fernanda Villagra Serra

I want to write a trace a path, or rather I want to weave a soil, perhaps sandy, perhaps airy and composted. I want to weave a garden, a garden of people new to me. I prepare my seeds that I once so jealously guarded, that I received as a legacy from my mother, my grandmother, and my great-grandmother, and that are like my guaca[1]. I check the grains that have been sown to me by those who already knew how to talk by spinning, tell by sewing, and whisper by weaving. I prepare my bag with the woven stories I have been telling and interwoven with those other women have told me. I rattle my treasure of little seeds for my land and I feel inside that it is time to share them in another soil. I check those that are intact, there are infinite seeds that could sprout, and confidently, I venture out to meet them.

A table invites us to offer our food and, between glances and voices, we begin to unroll what is our sowing. Sometimes, they are quilts, rebozos [traditional shawls], table runners, blankets, borders, and sometimes just stories to tell. Everything is new, fertile soil, and each one's experiences gave shape and became a pitcher to water the grains that each of us brought to share. We feel that our hands are ploughing this new land, that we are furrowing the furrow together, and we make zig-zags, *q'enqos*[2] and even flowers are growing. Outside and inside. We weave paths of shared threads and begin to sow something that we don't know but we sense that it will nourish our souls and nourish us all.

Our own seeds have already been hydrated and, with the wind, they have spread among the others. The breath of the story oxygenates the woven terrain to give us a glimpse of little sprouts that first generate a tingling inside us. That sprout is called desire. And that desire to grow invites us to join together to expand. Each one of us has fertilised

[1] Guaca or huaca is a Quechua word that refers to a sacred or ceremonial place, linked to the Incas. [2] Quechua word that refers to a sinuosity. It can also appear in its Spanish spelling, *kenkos*.

her knowledge with that of the others, and, between us all, we have put down roots that, without realising it, have been knotted or have been *randed* by the impulse to tie. Now we want to see shared gardens sprout because the convide has been lush and abundant and we trust in the harvest. We want the conviviality always to be repeated and we accept that union is achieved with that salty drop poured from the soul that comes out of our eyes to amalgamate.

We have planted a large garden around us. We have watered our minds with new stories that we read in the weavings of the companions, and we embrace this that we want to take care of in order to make it grow.

Of Legacies that Weave Sowing

In the stories of the women who live in, among, with, and from textiles, we knot the stitches to achieve this re-encounter with the legacy of matrilineal lineage. At some point, the seeds that mothers sow in their daughters, we, our daughters, begin to sprout and constellate expanded gardens. There, honour, gratitude, and recognition fertilise and root this loving and passionate inheritance which, like a guaca, treasures knowledge that is eager to be cared for and also shared. They are a form of nourishment that, as Clarissa Pinkola Estés says, never deteriorates and whose quantity increases the more it is used.

The garden we cultivate brings us closer to extraordinary weavers such as Juana and Mónica, masters of the art of weaving gardens in wild soils. They are part of this expanded garden, and through their textile and narrative testimonies, we appreciate how they weave their lives from the plains of Santiago deep in the monte.

Colours Provided by the Monte[3]

Juana Gutiérrez by Nancy Gutiérrez[4]

Juana has been a craftswoman since she was very young. She weaves her dreams, her life, and her home from the interior of Santiago del Estero, in a town called Huilla Catina, located 100 kilometres from the capital of this province. It is there, in the peace and quiet of the countryside, that she is inspired to create her different works with beautiful designs, such as table runners, bed runners, tapestries, rugs, ponchos, bedspreads, blankets, and ruanas [open-front ponchos].

These handicrafts are made with great dedication. In each one, she weaves her love for her art with faith and hope to preserve the valuable cultural legacy inherited from her mother and grandmother, from whom she learned everything she knows. Other creations are her own designs or those passed down from other craftswomen in the area who use different techniques to hers.

For the dyeing of the handicrafts, she sometimes uses aniline dyes, and, at other times, he obtains the shades by experimenting with the secrets provided by the monte through the use of plants such as jarilla [native shrub], palo azul, suncho, aguaribay, sap or through tree husks, soot, cochineal, quimil jume, among others. Practically everything is useful when dyeing, and so she uses an infinity of elements present in daily life, such as onion peel, yerba, juice, pomegranate peel, and even the time of the year in which the work is done, the type of container used (enamelled or aluminium) or the time of dyeing inside it, influences the different shades that the fabrics take on. All in pursuit of creating those prodigious colours that give charm and life to the wild native landscapes.

Handmade weaving, which uses criollo (native) or merino wool as raw material, is done on a criollo loom. This involves a long process that takes months of constant dedication, a lot of sacrifice, and effort, but all to keep the flame of tradition alive and strong, to transmit ancestral knowledge and know-how to new generations, as well as their arduous but admirable way of life.

Travelling I Learned

Entrevista a Mónica Chávez by Fernanda Villagra Serra

"My name is Mónica Cristina Chávez. I was born on 13 August 1981 in the city of Buenos Aires. I am the daughter of Beatriz Luna and Ignacio Chávez. I learned to spin when my mother left the spindle when I was eight. When I was fourteen, I started weaving. I worked for the people who had stalls on the road; they gave me the yarns and I did the jobs. Nobody invited me to fairs or anything, I sometimes sold my work on the road or they exchanged my work for groceries. I weaved to help my mother, to have enough to eat. With my brothers and sisters, we would weave at night with the light of a lighter that we fed with kerosene. I walked to school ten kilometres every day. I would leave my little bag on the bed and start weaving. I am very proud to be a craftswoman, thanks to that, I learned that you can go ahead, and I thank God for blessing me with this beautiful art".

"My family consists of five people: three children and my husband." This is how Mónica begins her story in a voice message from the courtyard of her house. She has been weaving since she was a child. She weaves because she likes it and also because she needs it: "to support my family, my children so that I can send them to school so that I can feed them".

Mónica works in her little house, on her ranch, as she calls it, made of earth, she says. She has her loom there. To listen to her voice is to be transported to her homeland, to accompany her in her way of spinning from early in the morning, to observe her hands and her body at work with her imagination. What she likes to do the most are payado works[5], but she is more dedicated to others, such as the "indio cordobés" technique, because it is quicker to weave. She weaves little table runners, rugs, blankets, and bedspreads with her family.

She tells us about her use of colour. She says she prefers natural colour, but she always likes to give it that little bit of, as they say, a bright colour that gives joy to the piece she is working on. "It shouldn't be too dull. The bright colour gives joy and things like that to the weaving."

[3] This text was written in collaboration with Fernanda Villagra Serra. [4] Nancy is Juana Gutiérrez's daughter; she says that now she is learning and likes to record what her mother does, something she didn't do before, she doesn't know why, but now she does.

[5] Payado is a type of weaving, which is done on a planted loom, in which the pattern is visible on only one side. It is made from a supplementary weft.

Mónica has to pick up her children from school, and she tells me that when she returns, she will continue to tell me how she does each step, how she warps, and how she *enliza*[6]. Her daughter, who has listened to her recording the audios, approaches her to tell her that tonight, she will help her write her story, her inspiration, and everything she wants to tell.

[6] "Enlizar is the action of separating the warp threads from the loom by tying them to *heddles*. The *heddles* are long poles on which the warp threads are tied alternately to raise or lower them so that a space is created between them called a *shed*, through which the weft thread is passed. The more heddles there are, the greater the range of pattern and colour options that can be created, as the order in which they are raised or lowered dictates the way in which the warp and weft threads are interwoven. On a treadle loom, the heddles are attached to the treadles which the weaver operates with his feet. This simplifies the work and allows for faster weaving", in Simon Clarke (2011); *Diseño Textil* [Textile Design], Barcelona, Blume.

The Weaving Body

Alejandra Mizrahi / Tatiana Belmonte / Lucila Galíndez

I, the Randa[1]

I am a textile, a network that unites women of different ages and tastes. Thus, I am making them have something in common by devoting love and attention to me. I am a kind of undefined gender, I can be art and craft at the same time. I am Randa.

The women who create me are called Randeras, they took this group identity centuries ago. I arrived a long time ago from Germany, brought by ladies who carried me on the edges of their fine and beautiful dresses made by themselves. In the process of colonisation, the first Randeras took me to what we know today as El Cercado. They wove with their grandmothers, aunts, neighbours, and mothers-in-law, they spent entire afternoons giving me life in the shade of a tree, surrounded by cane fields. They passed me down from generation to generation. I got to the point where they were creating me in different, new, and innovative ways for people, so they tried to sell me to make a living. I am a form of economy for them, just like yesterday, now. I am a comforter. I am the one who accompanies them in their illnesses, they weave me even when they are sad, happy, or angry.

The thread, the needle, and the guide are something they never forget when they go out. My creation is all the time, they weave me when they get up, while they do the housework, while they study and work. They give me life with a little stick from which my stitches cling while a needle threaded with cotton thread passes through the eye of a beginning in which I grow stitch by stitch or knot by knot. When my thread is running out, my Randeras add me with another one, they

[1] We write Randa and Randeras with initial capital letters to legitimise and give a significant place to the weaving and its protagonists. Also because they are proper names, both of an object with a high symbolic content and of those who make it.

even gave a name to this way of joining: "Randero knot". My body is made of thread so I am very thin and soft, and, to last for many years, they put a kind of starch in me to make me hard so that I can live longer.

I can be many things, in different crazy ways and with different kinds of yarn. My Randeras like to experiment with me. I can be a folder, a shawl, a collar or lace, a badge, or even a piece of artwork.

I dress in embroidery, these are stitches that the Randeras invent so that I don't walk around naked, I dress a lot in rain stitch, some of them like to combine me with honeycomb and, if they are inspired, they cover me with mats. Not to mention the wheat ear stitches, they love them because they look like sugar cane, my body always has to wear rice and flowers, not to mention the small figure-eight patterns.

My dresses vary according to the imagination of these women, they pour their whole being into me, there are times when they wake up looking out of the window at their flower gardens and then they dress me in them, filling my spaces with darning, leaving me beautiful, immense, full of life. I admire their work of giving me life from a small beginning to a final point.

These women came together to be able to make the world know me, to value me, and me to value them for their work. There is no president I haven't passed through, no institution I haven't hung around. The last time I was able to be in luxurious art galleries and to meet with other textile brothers and sisters. I am very happy in the hands of these women, I am the lace that fits perfectly in their hands.

For Us

When the Randeras produced the last work of MUMORA (Museo Móvil de la Randa) [Mobile Museum of the Randa] in 2023, they worked on corporeality as a continuity of the previous works that explored aspects of identity: autobiography, the legacy of the ancestors and landscape. The curatorial text reads: "Each of these pieces is born of an encounter with one's own corporeality —as an experienced limit— but is constructed in dialogue with that of the others. The desire at play here refers to the affective experience of gestures, postures, and movements that become significant in this scenario of common subjectivity".

We had not thought about the relationship between the authors/makers of this lace and their products until we saw them reappropriating the object of their work. They did so through the experienced desire to wear what they weaved. And in this way, each of them positioned themselves as the reason for their work:

"This is the first time we have weaved for ourselves," Eugenia Torres said forcefully as she guided a visit to the MUMORA exhibition at the MUNT (Museo de la Universidad Nacional de Tucumán) [Museum of the National University of Tucumán].

We were looking at a work that fulfilled one of the functions of art: to subvert the order of things. MUMORA was already disruptive in terms of the conception of the Museum and in positioning the Randa as a textile art, no longer only as a craft. Now, in addition, they were weaving for themselves, disrupting the very organisation of the experience that comes from the social order.

This order, mediated by institutions and markets in which symbolic goods circulate, socio-cultural patterns of consumption built up over time, and, above all, conditions of existence that are imposed outside their own free will, establishes the place of the Randeras as craftswomen who produce to sell, as a source of work. They have learned as children, as they always say, "to help around the house". And, at least in El Cercado, they need to do so as an income for the family economy. However, the desire for young women to continue the genealogy as bearers of the memories of the handicraft trade weighs as much or more.

The Randa entered these lands between the 17th and 19th centuries with the Spanish colony in Ibatín[2]. From testimonies of the time, we know that it was a luxury product[3]. Who made them? Who wore them? "Colonial clothing allowed the ladies to adorn themselves with Randas in profusion [...] in all garments that adorned and could show off the skill of the girls of the house, because the making of Randas was, more than a trade, the work and distraction of the ladies"[4]. The seventeenth-century Randa in Tucumán was produced and consumed by the colonial elites and, until the eighteenth century, like other lace, it was a symbol of status and wealth.

However, studies of women's work in Tucumán in the 19th century reveal a change of subject. Domestic textile handicrafts in rural areas, including the Randa, were among the most important export items. Around 1860, the traveller Germán Burmeister observed that "the manufacture of sheepskins, laces and Randas made exclusively by women constituted the only livelihood of numerous poor and 'middle class' families in the city and the countryside". In other words, we are now dealing with a trade of popular sectors in the area of Monteros[5].

The 1895 census reflects the transformations produced by the arrival of the railway and the take-off of the sugar agro-industry in Tucumán. The importation of textiles reconfigured the market for provincial textile handicrafts. There was a sharp fall in the sector, and in Monteros, there was one weaver and nine weavers, whose market was now reduced to this area. There were also changes in the uses of the Randa, which went from being used in clothing during the colonial period to being used in ecclesiastical ornaments and, at the beginning of the 20th century, began to appear as a domestic accessory, in the form of rugs and table centrepieces[6].

Ana María Toledo tells us that her great aunts Tránsito and Emperatriz Núñez, at the end of the 19th and beginning of the 20th century, went to the Santa Ana sugar mill to sell Randas: "The English would order them

[2] Site of the first foundation of San Miguel de Tucumán, between 1565 and 1685, the year in which, by Royal order, it was moved to its current location. [3] Teresita Garabana (2013); "La Randa: actividad económica de mujeres. Un repaso por su historia" [La Randa: Women's Economic Activity. A Review of Its History], Silvina Fenik; Alejandra Mizrahi and Dirk Trotteyn (Eds.), *Randa. Tradición y diseño tucumanos en diálogo* [Randa. Tradition and Design from Tucuman in Dialogue], Tucumán, EDUNT, IDEP, Centro Cultural Eugenio Flavio Virla. [4] Millán de Palavecino (1948), cited in Garabana (2013). [5] María Celia Bravo and Daniel Campi (1995); "La mujer en Tucumán a fines del siglo XIX. Población, trabajo, coacción" [Women in Tucumán at the end of the 19th century. Population, work, coercion], Ana Teruel (Comp.); *Población y trabajo en el noroeste argentino, siglos XVIII y XIX* [Population and Labour in Northwest Argentina, 18th and 19th Centuries], San Salvador de Jujuy, UNJU. Cited by Garabana (2013). [6] Garabana (2013).

and they would take them [...] they would go on horseback to the sugar mill and return with the money. It sold well"[7].

We do not yet know how the closure of eleven sugar mills in 1966 transformed the local Randa market. However, we can imagine that being in the province's sugar heartland, the families of El Cercado—a large part of small sugar cane growers—have been affected. The sale of Randa would mean an essential income.

Some of the Randeras' testimonies express what "a lifetime of work" means in their hands, as Luisa Genoveva Núñez said in 2015. The elaboration of this fine lace was carried out between the productive tasks of the harvest and the reproduction of daily life, which implied an enormous sacrifice: "I went to the fence[8], I took the boys, peeled cane, stacked and loaded. I had the children under the malhoja[9], I made a little house for them. I would bathe, eat, and go to work in Monteros (as a domestic worker). When I wasn't going to work in Monteros or on the fence, it was already with the vegetables, washing, getting the children's clothes ready for school... And that's how we've struggled a lot. It's a life of work. And the Randa, who is sometimes reluctant, doesn't know what she's going to do, it's like therapy for oneself", says María Magdalena Núñez in 2020.

We know from the elders' accounts that work was made to order and that sometimes, there were people who acted as intermediaries between the Randeras in the countryside and the buyers in the city. But towards the end of the 1960s, a novelty appeared: craft fairs. Ana María Toledo was the one who began to "go out" and visit fairs in Córdoba, Buenos Aires, Entre Ríos, Santa Fe, and Catamarca. And with her, some others, such as Rosa Sosa. In the province, they participated every year in the Feria de Artesanía de Monteros and in events at the Museo Folklórico Provincial [Provincial Folk Museum]. There, the possibility of showing and displaying themselves as Randeras earned them the recognition of the public and cultural institutions.

However, until a decade ago, few Randeras travelled to fairs and went to the cities to give workshops. The others participated indirectly, either by sending Randas to be sold by their companions or by weaving nets that were then embroidered by others. This began to change when they started to organise themselves. Today, with the Cooperative and its brand, they sell their own products and take orders that they collectively resolve, most of them travel and participate in all the events they are invited to, and they showcase themselves through their website and their social networks.

Randeras make fine Randas to sell. They mobilise, invest time and resources to improve marketing, and make efforts to be more visible. They manage. They network. They work for the group.

Through their work, they fulfil the aspirations and goals of each of them and their

[7] Lucila Galíndez and Alejandra Mizrahi (2019); "Randera por parte de madre y padre. Testimonio de vida de Ana María Toledo" [Randera by Mother and Father. Life Testimony of Ana María Toledo], Alejandra Mizrahi (Comp.); *Randacerca*, San Miguel de Tucumán, EDUNT. [8] Fence [cerco] refers to the place where the sugar cane plantation is located, fenced off to keep out animals. It is a specific area where harvesting also takes place. [9] Malhoja is the waste of sugar cane that is used as fodder and, when burnt, as fertiliser.

community. Each Randa they perform contains the work of the person who created it, their will, movements, and inner states. Each Randa materialises a shared ancestral knowledge and makes visible a creative act for others but also for themselves.

Claudia Aybar told us that for her, the Randas she makes "are her daughters," that sometimes there is one that she weaved at a special moment, which is very valuable to her, and that is why she does not want to sell it. But she does sell them. At that moment, her consolation is thinking she can make it again[10].

This is what we call Living Heritage. Unlike the Randa object that a buyer takes away, heritage is inalienable when it belongs to a community of almost forty organised guardians willing to continue weaving, embroidering, and passing on the secrets of textile art to future generations.

However, let us be wary of the overuse of categories such as "intangible" or "immaterial" heritage, which sometimes makes us forget that any human act is both material and symbolic. We do not passively contemplate the world; we intervene in it practically; we transform it by transforming ourselves.

Once a Randa is finished, like any other work, it questions the person who has created it because it is the object of his work. It gives her back an image of herself, of who she is, of her place of belonging, and confirms her capacities and potentialities. If, in addition, these Randas have been created to be worn by the Randeras themselves, their own bodies produce a discourse of identity: not only about who they are but also about how they represent and position themselves within the social group.

The work "Con-texturas Randeras" presented them with a possible world, a world in which the division between those who create, produce, and those who consume is relaxed.

In this space of shared symbolic wefts, there are inequalities of power but also horizons of possibility. The Randa is no longer the luxury object whose consumption denotes wealth and status. This meaning is being contested in the art scene, where other narratives of legitimisation are taking place: like that of this collective of organised rural women united in a network that sustains and projects them.

The Randeras have already begun to move from 'being in itself' to being 'for itself' by creating according to an aesthetic project in which they are included.

They, the Randas

An artefact in two different places, in two systems, in two circuits. A weaving in two different spaces of meaning, the Randa in the world of art or in the world of craft, an experience as a possible response.

An artefact is a generic way of mentioning an object made by someone that will have different values, interpretations, and/or meanings depending on where it is located. The word derives from the conjunction of the Latin *arte* and *factum*, something **"made with art"**.

The mobile quality is a characteristic property of textiles. This allows them to move, to carry information from one place to another,

[10] Focus group with Randeras in El Cercado, January 2018.

to tell stories, to move worlds and territories, and, in short, to produce situated spaces of meaning by weaving art and craft. Here, the emphasis is on the relationship, not on difference or hierarchy.

Contemplating and commercialising, are two actions around the same object. Women who create a piece that will be put into play in two simultaneous ways: an exhibition and a fair. In March 2023, the Randeras of El Cercado participated in two parallel events at the Centro Cultural Kirchner during the week of 8M (March 8) in the International Working Women's Day framework. One of them consisted of the participation in a fair called “Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas” [Creators of Time: Fair of Women Artisans], organised by MATRIA (Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas) [Market of Traditional and Innovative Argentinean Crafts]. The second event was the participation in an exhibition called "Premio 8M", in which the Randeras collective participated with their work "Mumora: Nuestro jardín de Randas" [MUMORA: Our Garden of Randas].

Two of the group's youngest Randeras, Tatiana Belmonte and Gisel Paz, travelled to “Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas” fair. Both brought creations of the rest of their colleagues to sell at the fair. MATRIA provided them with specially designed furniture for the stand where, vertically and horizontally, the weavers could place their Randas, which made it easier to put on and take off the weavings. During the four days of the fair, Tatiana and Gisel replenished the production they carried in small suitcases. Collars, badges, folders, interlining, and appliqués, among other types, were sold like hotcakes. Not only were Randas sold, but the girls' diaries were also filled with contacts who later placed private orders, which represents another way of working for the Randeras, who are used to receiving orders and solving them with mastery and group work. The fair implies an effervescence, hands coming and going, touching the pieces, people putting the pieces on their bodies, and asking questions. The Randeras show with their threads and needles how to weave what they have in their hands. The fair manifests a place, a system, a circuit, and a space of meaning that places the artefacts in the craft category.

Now, on the seventh floor of the former Argentinean post office, we could find the 8M 2023 Prize exhibition. On that floor, there were around seventy works of art by Argentinean visual artists from different backgrounds. Among them was the work *MUMORA. Nuestro jardín de Randas* (2021), by the Randeras of El Cercado de Tucumán, who, through their work, made visible the delicate craftwork that travels from generation to generation. The exhibition manifests a place, a system, a circuit, and a space of meaning that places the artefacts in the art category. On the fair's last day, the Randeras and fifteen other artists received one of the 8M awards. The prize translates into money and would also include the work in the collection of works of art from the Argentinean nation's artistic patrimony.

At the fair, the artefact is consumed according to its usefulness. It will adorn a garment, embellish a table, finish off a skirt, or hang on a wall as a reminder of a visit to the province of Tucumán. In the exhibition, the artefact is perceived as a witness to a territory, to a group

of women organised around it, to a history in relation to weaving, and operates as a platform of meaning from which we can learn about it and about those who make it.

But let's return to the fact that the artefact is one, that the women who create it are the same. Let us return to this to think about the importance of the circuits in which we propose to put into play these pieces.

The experience discussed here brings these differences into friction; better still, it proposes two different experiences almost in unison, in the same place and at the same time. It raises the question of how we relate to the textile works on one floor or the other and how this relationship modifies perception, value, the importance of authorship, and so on. In turn, this differentiation also enunciates a history of oppression that these actions seek to dismantle.

Textiles, when woven, provoke curious kinships. This is how the Randeras, through their work, weave links between women from different periods, ways of life, flowers and motifs from the environment, stories, and the multiple ways of interpreting and reproducing an inheritance. The Randeras teach us to weave worlds through weaving.

It matters which weavings weave which weavings.

The Randa connects the women to each other and the women, now as a group, to their territory.

Most Randas are individually made. They are made by an individual woman, embodying her style, history, and sensibility. They are recognisable by specific characteristics. The stitches, motifs, and patterns repeated and invented in the randear (randering) are representations of the surrounding landscape, stories, and knowledge of the Randeras.

Some time ago, we began collaborative projects together focused on the importance of the Randeras as authors, the cultural legacy they weave, and the possibility of making it dynamic through the exercise of a patrimonial responsibility for the practices of design and art. These projects entangled worlds and generated a powerful tangle that, we hope, will be impossible to untangle.

The Weaving Container
The Yica[1]: the Keeper of the Science of Weaving[2]

María del Carmen Toribio / Andrei Fernández

When a woman weaves a *yica*, what she does is to maintain the transmission of knowledge left to us by our grandmothers, through the fibre of the chaguar plant.

From harvesting, cleaning, spinning, dyeing, and weaving, with its iconographies, each process of this textile, visual and tactile teaching makes the woman carry in her mind, body, and soul the millenary art of the Wichí People.

We who are already grandmothers, mothers, and aunts have the duty and obligation to teach them the value and importance of weaving a *yica* and to feel proud that weaving a yica is weaving life itself. It is keeping the memory and identity alive that comes from a long line of really strong women.

When you don't know something, it is impossible to value it. You have to know that working with the chaguar is like a whole art, that it has a lot of value. The *yica* used to be used to collect and transport seasonal fruits, men used to hunt and fish because there was food in the forest, in the river, then it was used to carry food, the man who carried the best *yica* with pride was because his wife was a good weaver.

Nowadays we make it to sell it and we buy food, clothes... because there is no more monte, and the river is sometimes very far away. Now they are also on the catwalks, in the galleries, and I think we always have to look at that: how can they change.

The chaguar fibre is very noble, it adapts to all changes, and that is what we, the Wichí women, have to do.

The *yica* is the identity of each person, of each woman, of each community, and each group, of each area.

What a *Yica* Can Hold[3]

Andrei Fernández

Yica is a Quechua word; it is used in the Chaco Salteño to name a type of bag worn by the inhabitants of this region as part of their daily clothing, at hip height and with the strap crossed over the chest, like a cross-body bag.

Since time immemorial, women from Wichí communities and other lowland peoples have been weaving container objects. They weave them with the chaguar plant, *Bromelia Hieronymus*, and with other materials to which

[1] This is a square-shaped linked bag, used as a backpack and is part of everyday clothing in the Gran Chaco. This word, of Quechua origin, is used to name the artefact when spoken in Spanish. Yica is a word related to memory and often has geometric images that have meaning. The Wichi word for it is hilu. [2] Text presented on the occasion of the Jornada de Arte Textil [Textile Art Conference] held at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) in February 2024. [3] This excerpt is part of the fifth chapter of the book *Silät. El mensaje de las mujeres de Thañí* [Silät. The Message from the Women of Thañí], edited by María Carri with the support of Bard College, published in 2023. https://www.santiagodasilva.com/?p=2568

they gain access as a result of changes in contemporary life. Anthropologist Rodrigo Montani states[4] that these woven bags, as well as serving to carry out activities in people's daily lives, including their commercialisation, have a symbolic value that is superimposed on their practical use and charges them with meanings that are linked to different dimensions of community life.

Yica is the name given long ago to a travel bag, or storage bag, made with a special weaving technique of different sizes according to its function. Today, *yica* can describe a type of bag that may have been made with ancient techniques, chaguar fibre, or other techniques and materials. The term persists as long as the object has a square design, about 25 cm. on each side, which in the Wichí language is called *hilú*. It is used to store personal belongings in everyday life; it can have a larger dimension if used for gathering food in the monte.

Historian Eduardo Rosenzvaig published a study on the ecological universe of the Gran Chaco[5] in which he describes that the word *yica* was also used, in what is now Santiago del Estero, to refer to a collection of valuable objects that marked the most important milestones in a person's life, like stitches in the thread of the story of a biography, the outline of a network of memories and frontiers. In the southern Gran Chaco, the term *yica* also named a very fine spider's web that appeared at dawn over the pumpkin crops.

In the object and the word yica is kept a history of signalling walking and memory. As always, vocabulary is not merely a succession of words, but within it, there are social textures, institutional and political coordinates. A vocabulary always contains sets of collective action[6].

The geometric shapes, which the women pass down from generation to generation, are named after some part of an animal or plant of the monte and stories that are part of the episteme of the people who reproduce them: the eyes of the jaguar, the fox's paws, the ears of the mulita, the suri's back, the belly of the iguana, the bark of the yuchán (palo borracho) [silk floss tree], the seeds of the chañar, among others. The *yica* reconstructs life paths and, from it, unfolds stories that bring together human time and nature.

In a conversation I had with the artisan and teacher Fidela Flores from the Alto La Sierra community in Santa Victoria Este, she affirmed that the images that the women of her village weave are part of Wichí art and that the objects they sell are crafts. In other words, what is marketed is a craft, and within that craft, art takes refuge.

The designs that are repeated and reinvented in the weavings, and especially in the *yicas*, identify the people of the original peoples of this region with animals and trees, which the communities have always known to be their protectors and which offer messages to those who know how to listen to them.

[**4**] See Rodrigo Montani (2007); "Vocabulario wichí del arte textil: Entre la lexicografía y la etnografía" [Wichí Vocabulary of Textile Art: Between Lexicography and Ethnography], *Mundo de Antes* magazine, n.º 5. [**5**] Eduardo Rosenzvaig (2011). Etnias y Árboles. *Historia del universo ecológico Gran Chaco* [Ethnicities and Trees. History of the Gran Chaco Ecological Universe]. Buenos Aires: Editorial Nuestra América. [**6**] See Rodrigo Montani (2017). *El mundo de las cosas entre los wichí del Gran Chaco. Un estudio etnolingüístico* [The World of Things Among the Wichí of the Gran Chaco. An Ethnolinguistic Study]. Cochambamba: Itinerarios, CIHA - CONICET.

The beings of the monte bring to mind ancestral knowledge about life and the links between living beings, and the *yicas* transport them because the women do not fail to link these teachings and messages in them with flashes of that other world from which they came[7] and with the splendour of united times.

In the Chaco region of Argentina, the *yica* is part of the oral history of its people, it is an object for communication. What I have learned over the years working in the north of Salta[8] is that the *yica* you wear on your body tells about you; a *yica* is often made as a gift or a thank you; creating a *yica* can be part of a ritual; yicas are dreamed; a yica is made to get food; your *yica* tells about your connections; a *yica* can also be used as a shield and as a symbol of belonging. When you get something you long for, you say: I have it in my *yica*. I dare say that every person who lives or works temporarily in this territory does not only have one *yica*. Over time, walking through this place, each person creates his or her own collection of *yicas*, and by remembering the origin of each one, one can weave one's own history with the history of this place and its communities.

[**7**] It refers to the story of the women stars. "There were no women on earth, only men on this earth. Only men. And these men fed on what they hunted. This Star woman, she sent the other women. To steal the roasted meats; every time the men came, they missed everything they had saved. There was nothing left, so one of them said *I'm going to stay and wait for them to steal from us*. Another said *yes, who would they be... from where?* To which they said to the Hare, *you're going to stay*. He said *yes of course, I'm going to know the truth.* He waited, as soon as they all left he went to sleep, falling into a deep sleep, the feast was being prepared. When the other men arrived he said *I didn't see anything so I went to gather firewood, yes I was gathering firewood.* And... so, the next day another man was appointed to stay, this time the Parrot. He climbed up to the top of a tree, when the women arrived they started to make chaguar just like you do. And a leaf from the white quebracho tree would fall and stick its thigh into the tree. Some of them said, *"What's going on here, who could be there?* They looked for him but couldn't find him. Until they discovered him and called him, they asked him to *speak*, and as soon as he spoke, they struck a burning ember into his mouth, leaving him bewildered, poor thing... when the others arrived, he could no longer speak, he could barely point with his hand. And the next day they decided on another man and it was the Black Eagle, perched on a log burnt by the fire, well camouflaged by his colour, he began to observe the women who were eating, making a loud cry at the same time as he took flight. And it was by him that the women were caught, and they all ran to overtake and found the women. But the Star woman did not agree that other women should stay here on earth. That's what I heard from the elders, our ancestors." Simplicio Perez, from La Puntana community, told Claudia Alarcón and Andrei Fernández orally in Wichí in December 2023. The Spanish translation was done by Demóstenes Toribio. [**8**] Especially in Tartagal and Santa Victoria Este as of 2015.

The Weaving Thinking

Alejandra Mizrahi

I grew up in San Miguel de Tucumán, where my childhood was forged in a fabric shop. The shop had a clothing workshop on the mezzanine floor and was connected to shops overlooking a shopping arcade. The garments that were made in the mezzanine workshop with fabrics from the shop were then sold in the arcade's shops. The operational chain from raw material to body unfolded daily before my eyes in the family business. The most precious moment in my memory is when the fabric samples arrived with the zigzag-cut edges. The family would gather around them to choose the rolls for the next season. The fabrics with zigzagging contours formed a sampler and, as such, expressed power. The samples became the possibility of consensus, continuity, discussion, and dialogue for me.

nostalgia can be of great help in shaping future sustainability.

A. Tsing[1]

If weaving is writing, textiles are written texts whose materials and techniques reiterate forms, iconographies and communicate meanings. Textiles also create maps, function as marks, and identify geographies, landscapes, and even economies. It is about cartographies that allow us to locate ourselves. We make at the same time as we speak, we work with our hands at the same time as we work with our minds, I wouldn't know where the two are separated, where one exercise begins, and the other begins, we think and speak while we weave.

The analogy of text and textiles allows us to understand weaving as a *performative* enunciation: they tell things, construct meanings, and elaborate narratives from praxis. In weaving, we articulate a language that says something through its particular modes. They are systems in themselves that show a structure in each weaver's hands. So, weaving involves the whole body because, from a physical point of view, each technique requires a posture. Knitting lace is not the same as making lace with two needles, felting or weaving on a loom; the mind generates different paths if we make a net or lace. In this way, the hands of the weavers can follow different paths and arrive at the same results. Thus, weaving, like writing, does not fix thought but is the very medium of thinking, and its practice is a system through which we think the world, construct it and interrelate.

[1] Anna Lowenhaupt Tsing (2023); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* [The Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins], Buenos Aires, Caja Negra.

The Weaving Root

Liliana Pastrana[1]

I am a woman who likes to convey, that although at first glance I seem quiet, when I start to speak there is no one to stop me. Wherever I go, let it go as a teaching. I like to pass on the traditional knowledge acquired through the grandparents to value it, preserve it, and not lose it. After all, it is our history, and our history must never disappear. This is what I think when I walk in the hills. As long as I can come, I'm going to do it, and even though I already have some difficulty walking, when they tell me 'come,' I come. I like to walk through the sacred places investigating the plants. There is a plant that is more than 300 years old, the mikuna. It means a lot to me because it keeps the colours and knowledge of my ancestors.

That is why after a while I returned to the support space with the women of Tafí del Valle because they were the ones who gave me the strength to move forward at a crucial moment in my life. I have always had the idea that women should rise up here in the Valley, that my work was to reclaim all those things that had been getting lost and that there were women in anonymity, who still continue to be so. Often, the true craftswomen are not valued.

Through a weaving professional training centre, the Warmipura group was born. I guided them for a while, and they were the first to obtain the certification of Artisan Textile Producer from the Ministry of Education, a fact that reaffirms the difference between craftsmanship and *handicrafts*, as I call the designs, materials, and industrial dyes. With this impulse, the group was born.

In my apprenticeship different grandmothers taught me the process, from shearing to knowing what parts of the wool are used and what the waste is. I confess that I have not learnt to spin well, but I do know how to handle the spindles, the large, small, and medium ones, and I know what can be done with each one. As for dyeing, the first steps I remember were when we went to look for *aliso*, a local tree that gives an impressive red. We had to go with a small jar full of mud because you have to remove the bark from the plant. But, once you take the bark off, you also have to protect it and put the mud on it so that the plant doesn't spoil, doesn't rot, and continues to thrive.

Just as we take care of the plants, they also take care of us. When I was sick, perhaps without realising it while walking in the mountains, I ate the fruit of the *mikuna*. This was something we had been doing since we were children, and now, suddenly, I was cured of something for which I was given no more than three months to live. So for me, as I said, the mikuna is everything, it means a lot to my life,

[1] With editing by Fernanda Villagra Serra and Juan Díaz Pas.

both personally and professionally. So I got involved in the world of plants, researching them. But I only went as far as the lower parts, I never dared to go any higher.

The mikuna is a *berberis* in danger of extinction in the Valley. In my writing *Volver a lo nuestro* [Return to What is Ours], I stated that: "it is a journey through time that connects us with our ancestors and brings us back to a philosophy of life based on respect for our mother nature, which leads us to live and to take everything from her but also to take care of her. There are moments in life when you are overwhelmed and need your tranquillity, to feel it. And you forget what's going on over there, what's missing. It is something sacred that takes care of you".

The dream I have always had, to this day, is that this knowledge is preserved so that people know the value of plants, especially *mikuna*. If they knew all the benefits of this plant... I don't think they would ever let it go to waste. Especially young people, who don't know about it nowadays. They don't know it exists, they don't know what properties it has, and here in the Valley, we have it because of the dyeing.

In fact, the research I was doing referred to the yellow colour of the plant, but I never considered the fruit. However, when we were children, we used to go out to play with the neighbours in a place called 'la mikunita'. Today, that place is populated by a neighbourhood. But there used to be mikuna plants, and when summer came, they would compete to see who could eat the most, and the winner would be the one with the purplest mouth. They dyed their tongues and teeth that colour. People may have lost the knowledge that picking those fruits was used to dye yarn, but those memories of the game have savoured that learning. My children too, when they were very young, would gather leaves and cow dung so that I could make the fire and then discover what colours came out. It's about learning, always.

That's why my work wants to bring back that knowledge from before to show that there are still women who, to this day, continue to spin, whose voices affirm, "Here I am, we are still alive, we still preserve our culture and identity". In the relationship with the ancestors, colours are discovered, and these colours lead to the plants, and they lead to the earth. When I speak of ancestors, I am referring to my great-great-grandparents, my great-grandparents, my grandparents, and also the Diaguita, the Tafi Indians, who had different cultures. It is, therefore, essential that this experiential knowledge is not lost because losing all the richness of the ancestors is like losing oneself. Let us not be ashamed because we come from an Indigenous culture and roots. We all carry the blood of our ancestors. Somehow or another that has to prevail over time. Returning to what is ours is a magical journey that brings it back to life.

One of the people I learned from is Benita, a woman who was said to be a hundred years old, but in reality, she was much older. Benita has been one of those who accompanied me throughout this process because she taught me all the plants in the Valley for dyeing. She showed me how her mother and, before her, her grandmother did it.

The first twelve colours he showed me of different plants from Tafí del Valle left me in awe. If the ancestors dyed, why has that been lost? I learned that they never dyed with firewood but with cow dung because the colours are totally different when done that way. Benita used to make me collect river water or rainwater because it dyes better than pipe water, for example. I've had all that experience. The best university for me was the life of those grandparents, those grandmothers, who taught me the process they learned from their ancestors.

That's how I learned that part of the process is given to you by the plant, but you also have to take care of it. You can't do it at any time of the year. There are months when you can harvest. In the case of alder, between June and July because after you can't touch the plant because it is pregnant again. It is putting out its first shoots for the spring and it is necessary to avoid damaging it. Cutting must be done at the right time according to the knowledge of each cycle.

So, throughout my research I was thinking and seeing how it was done, asking myself, 'Are the leaves going to dye? And I saw that yes, the leaves dye. And if I cut this, what colour does it give me?' Let's try it! Before, the elders knew how to do calculations, but now they have a weight to say and teach how much of each element can be used. Returning to our own thing has been wonderful, bringing out the first 12 colours. I managed to make up to 56 colours, interweaving some plants with others, seeing what water to use, the day of rain, sun, and wind. These variants modify the colours. As time went by, I began to see and analyse, 'Ah, it was rainy, no wonder I got this colour'. This was rainwater, this was river water, that's why the shades are different'. Something similar happens with the fixatives, for example, if I use one mordant or another, it comes out more opaque or with other tonalities. I learnt all this knowledge over time. For example, green, I couldn't get it out, or I got a different green. Until I found out that if I mixed and put iron sulphate or if I looked for rusty tins and nails, the green would come out. Another example is yellow when we have dyed with the mikuna fruit and it is incredible what comes out. To discover that you can make a watercolour with these colours, with natural dyes. In that sense, yellow means joy, the sun, life itself. I have always liked anything with yellow in it.

When I decided to climb higher up the mountain, I reached my sacred place, where the protection of the apus, the spirits of my ancestors, who will never leave me. There is my strength because there is life. Yellow has taken possession of me. It is another life. Maybe I like this place a lot because there are yellow flowers of different kinds everywhere you look. Sometimes, I come alone early in the morning, before dawn, I go up there. I see the sunrise, the sun comes up, and the moon goes in, and in the evening, the moon comes up, and the sun goes in. There are still dreams to be fulfilled. The condors always accompany me.

THE COMMON IMAGINATION

Textile reference
Type: rug
Technique: needle lace
Materials: mercerized cotton
Iconography: rhombuses made with speckles (primitive randa)
Authorship: Randeras de El Cercado

The Ancestral Heritage of Weaving

Ángela Balderrama

Even if they tell me that I am no more
from my roots I am returning
because we are cared for by Pachamama, the moon
and the sun.

I am an Amaicha, a Quilmes and a Tolombón too.

My eyes weep to see her again
bloom again
to my brother Diaguita Calchaquí.

The star shines on my path
to follow in the footsteps of
of my ancestors[1]*.*

Tell Me Where They Are[2]

I believe this needs to keep growing, in the sense that we are doing very profound work and I see it, I believe it. We are not a museum. Or we can say that we are a living museum. We continue to work on the techniques that have been used for many years. But then an archaeologist appears and speaks of us and our knowledge as if they were in the past. For us, it's not just the past, it's present all the time, it's always present. We have been working with textiles and it has never been lost.

I think that the university has to raise this issue because sometimes we are told, "You Indigenous people are losing your identity". We know that there are many researchers who, once they have done their research, they keep it and never disseminate the results. So, there are books, documentation, and films that never return to the community. On the other hand, I think this work is helpful for the community in being able to approach the subject because we also have researchers from our people among us. The work should go back to the community so that we can see the other side and understand better. Many times we are criticised, but they say: we have already done all the work and we have to go back. In my Indigenous community, for example, we demand that if a researcher comes, he has to go back to the community with his work. We are very clear that they have to leave us all the information about what they have researched in our territory, whether it is about medicinal herbs, textiles or ceramics. As part of a community, I have to be able to ask to see what work has been done where I live. Moreover, these works ought to have a place, such as in the library, for instance. In that sense, we demand this because we have already seen many people who come and take things away. We have to work together with the community's university and further education institutions because that's how Mother Nature works in giving and receiving. These are things that we are learning, because there are things that we sometimes forget.

How to work in community? Because we are all a community. Mind you, it's not that you are over there, we are over here, where are you, above, above where? Tell me where you all are. I tell you: on the ground. Well, we are all above Mother Nature. And that's what we are all responsible for here. It is not, "I am me". The Indigenous peoples have always felt the connection between the earth and the cosmos.

Though They Say I'm No Longer Here[3]

For my part, I would like to tell you a little about how I have worked over the last 25 years. How I became aware of the work I had to do here, in this world. First, I realised that I had an identity. Then, I realised that I had come here for something, although I didn't really know what for. For years, I searched for something without knowing what it was because no one had told me. Much less at school. I remember always having a question, I was looking for something. I didn't know when I was younger. I felt unsatisfied, insecure. People were going this way, and I was going the other way. That's how I felt. I didn't belong here, sometimes I got upset, I felt bad, I felt nervous. Sometimes, I was inhibited, I was mute, I didn't speak, I didn't have a relationship with anyone. It was as if I was in another world. I didn't feel comfortable, that's the word. And I searched, I got into different places that were not what I was looking for.

I always worked independently. When I was in Buenos Aires, for example, I did it on my own. But I was looking for something, I didn't really know, until I was in my thirties. My mother, Felisa Arias, was a very good politician who led the Indigenous peoples' movement for many years here in Amaicha del Valle. My mother got on with it without asking herself as many questions as I did. She just did it.

As time passed, I realised I had to do cultural work. At 18, I travelled to Buenos Aires to seek new horizons to help my family. I always took my wool and weavings with me to go to different fairs on weekends. In 1986 the Cooperativa de Provisión para Trabajadores Artesanos Regionales "La Pachamama" Ltda. was created in Amaicha del Valle, which I

[1] "Un Amaicha soy" [I Am an Amaicha], vidala popular in Amaicha del Valle and surroundings, written by Celia Segura de Andrade. [2] Text based on his intervention in the Assembly of Huacalera in November 2023, after inaugurating the exhibition of Textiles Seeds in the Museo Arqueológico de Tilcara [Archaeological Museum of Tilcara], dependent on the Universidad de Buenos Aires (UBA) [Buenos Aires University].

[3] Text based on a recorded conversation between Ángela and María Gabriela Cisterna, Alejandra Mizrahi and Andrei Fernández, in Amaicha del Valle in March 2024. The transcription of the oral testimony into the written word was done by María Gabriela Cisterna. The selection of excerpts was made by Juan Díaz Pas and Andrei Fernández in dialogue with Ángela Balderrama.

represented at many fairs and in the foundation of the Feria Tradicional de Mataderos, in Buenos Aires. There, I started to meet people, shamans, old historians from Jujuy who explained to us about the Indigenous peoples, for example, about the Quilmes. They gave us lessons, that was our university. The old man Condor Canqui, who was about 70 years old, worked there. As he studied, he gave himself that name. He worked in the Biblioteca del Congreso de la Nación [National Congress Library]. I got to know him through meetings where they would call him, and he would tell me, "Angela, come to such and such a place". It was clear to me that working in politics was not what I was looking for. However, one day, I went there, and there was a table where young people from Indigenous peoples from different parts of the country were gathered. What I liked and what caught my attention was that they didn't tell me what I had to say, but that I spoke my mind, I was free, and nobody questioned me. I started to participate in meetings because I liked the way each person spoke, old, grown-up, young. There were people from different places, from Peru, Bolivia and Chile, who lived there and with whom the group "Residentes Indígenas en Buenos Aires" [Indigenous Residents in Buenos Aires] was formed. The logo consisted of two condor heads, one on each side. There was also a discussion about whether or not we needed legal status, something that was questioned, although for us it was not so important. As time passed, I saw what was happening and all the more reason to stay. We continued to work in the same way, especially on the issue of identity.

Then, we started working with medicinal herbs, which linked us the Indigenous people. At that time it was not so easy to understand what each one of us was doing, unlike now that we can now know what we have been working on for all these years. We also talked about the new Pachacuti, the positive and the negative. We didn't understand what that was, to this day, we still don't know. I'm talking about before the '90s, in the '80s, after democracy returned. In 1992 was the 500th anniversary of the Conquest. That's when people started talking about the new positive Pachacuti. They explained to me what it is: the Indigenous people were down here during the 500 years, it was all negative for us, until the 500 years were over and the Pachacuti turned upwards. I think it is nature itself, it is the earth, it is the planet. So now it is in a positive part for the Indigenous people, even though the dramas and problems of history continue. What is being said just now, the qeros[4] were already saying: there is a new human being. That is why we have to ask ourselves what this human is what is its spiritual part. I think one answer is that we have to protect Mother Nature. There is always talk about how to take care of the earth, how to take care of the rivers, how to take care of the grass. This is what is happening.

That's how I understood that the spiritual part is very important to be in harmony with nature. On the other hand, one is also doing the work. That's when I understood that my

[4] Qeros is a Quechua community in the Province of Paucartambo in the Department of Cuzco in Perú. The Qeros (from Quechua: qiru, often written as kero), are weavers, men and women, considered to be the last Incas. The qeros are healers.

work was linked to the cultural part and not to politics when one day I said: "I want to teach weaving". Something I had never done before. That's why I went back to my village. In Buenos Aires I didn't have thread, I didn't have a loom, I lived in a tiny little thing in a room. My idea was there, but I didn't have the means. I spent fifteen years in Buenos Aires. I left when I was 17 and came back when I was thirty-something with an idea of what I wanted to do. Then, I started to look for yarn to weave again. I went back to making the ponchos I made when I was fifteen.

My challenge was to recover what I had left behind and to see if it was still in my memory or not. It's not that I didn't want my sister to teach me, I just wanted to do it alone to see if I remembered. It was impressive because I did it all by myself. I warped. I made the cross. I started to weave and remembered as if I was just beginning to weave. In textiles, that is the biggest challenge. Even if you are eighty years old, you will never forget that. That's where the ancestral teaching comes from. Then I started to observe my mother, who was already old, how she taught us. I began to realise that she never scolded us to weave because deep down, when you start teaching, you become like a psychologist. You begin to investigate and ask how she taught us, that's why we are all from a family of weavers. We all come from lines of weavers on both father's and mother's side. My father weaved, my grandmother weaved, my grandmother's mother weaved. We really have some knowledge from the time a child sees his mother with the threads when he is a little boy. This is the textile heritage.

I thought: "I'm going to teach like my mum taught me". I had done some workshops with my sister Maria for two years on the traditional saddle blanket patterns that I didn't remember or that my mum hadn't taught me. I also sometimes rebelled: "Why does my sister have to teach me?

In addition, I learned sales techniques. I thought, "I have to give women everything". If not, who is going to make the loom for them. What I am telling you is how I began to teach and what I discovered because that is part of my identity. While weaving in Tucumán, I found things I didn't know, for example, that my mother also taught at the Museo Folklórico [Folk Museum]. That's where the randeras were and where their history comes from. My mother had donated a loom, and the first thing I asked was where it was. They had it in a place full of moss, abandoned. "That has to be exposed for people to see," I told them, "it can't be abandoned and lying around. That's also where Doña Melchora Ávalos donated her caja chayera [a traditional musical instrument], and there are ponchos from the weavers of those years. When I was fifteen, we used to go to the fair organised by the Secretaría de Turismo [Tourism Secretary]. We were the first to start a fair in Monteros, which still exists today. We were the Amaicha who founded it. They would send us the artefacts and the looms that we all had to bring in a lorry, and we would go on a bus in the middle of winter, in the cold.

When I was teaching I learned to observe people, to see how they were in their state of mind: whether they are sick or healthy, whether they are doing it for a hobby or out

of necessity. There is also a relation to healing, weaving is healing. Heritage is also related to memory. There are stitches, for example, that I realised have to remain in the memory, that you have to learn them well to record them. Then, it is never forgotten again. This is important for children. My mother, for example, used to make us weave while she was weaving. She had a work, the saddle blankets, she would teach us, we would finish them, and then she would sell them. It was a livelihood that allowed her to buy sugar, weed, groceries or trainers when we needed them. But weaving is also a way of life, first, because I like it; second, because I can create; and third, because they are works of art, each garment is unique. The energy of the hands and of that person is also present. Sheep and llama wool are natural. They keep you warm, they heal you. This is the origin of the practice of spinners spinning backwards, to the left. All those garments that are spun inside out are first unique, then they are healing. Not everybody spins backwards.

There are different ways to be able to learn, and sometimes you have to let that person. Don't demand it, let them observe, that's important when you teach. The emotional part is also significant because when there is a problem of illness, the mind is in another world. I realised as I was teaching: I didn't know that this woman had a health problem until I observed it in the weaving. Weaving brings the person to the present because it requires concentration in that moment, what you are doing, and then it will come out. In the moment when you weave, you have to be here and now. But we must be patient because not everyone can be here and now. Each person has their own madness, and that's why the teaching is personalised. I can have five women weaving and not all of them will do the same thing.

What is impressive about weaving is that it is always a creation. When you are weaving, you think about what else you can do, and ideas come out. Every weaving is a challenge for me because sometimes I don't know what will come out. I can think one thing, and while I'm weaving, something else comes out. At the same time, you are always learning from others. Meeting the other weavers makes me realise that we are like spiders, we are united thanks to the textiles, always united. We are united by our hands and our thoughts, sometimes we think the same thing. We don't want this to be lost.

In the **Textiles Semillas** project, I noticed how the women grew through the last weavers' meeting we had when the proposal had just begun, the first stitches the girls were making since that visit in May[5]. When they gave me that woven textile[6], the first thing I made there was a tree, the roots, what is just beginning. As time went by, I now see how impressive the weavers have grown in their minds. This group leads them to do something bigger that was never done before, and suddenly, it expanded. That's where all the knowledge they have comes out. Yes, it has happened to me too. The Wichí, for example, went from making a small bag to making a huge piece of work.

[5] From 2023, when the pilgrimage was made. [6] We call them Telas Tierra [Earth Textiles] or Telas peregrinas [Pilgrim Textiles], fabrics that travelled through the communities that are part of **Textiles Semillas** to be intervened by each group.

Weaving and the copla [traditional folk music] are also closely related. I remember when my mum used to go on trips, and she always took her box with her because it's part of everyday life. Wherever weaving goes, the copla goes too, together. In some free time, or when you have a barbecue after working all day at a fair, that's where the singing comes out, as well as the guitar, the quena [Andean flute], everything. My mother liked to sing to the public, that's how she met people and made friends. She was one of many wise women who had all the gifts. There are also other people who like to sing with joy and others who don't because singing has a lot to do with the state of mind. It's the same as with weaving, depending on how you feel, sometimes you can weave, and that weaving also has a story.

Singing is always important because those who do not want to speak can express themselves through it. A copla can be cheeky, sad or joyful. Sometimes, by weaving, a copla also emerges. It depends on the place or the area. In the Jujuy area, they are generally cheerful coplas, but here, in this area, they are more subdued. You can also send messages through the copla and the weavings.

Pachamama, Pachamama
we are on our way to weave
to meet my sisters
In Atamisqui we are going to weave.

In Atamisqui they are
the weavers of Santiago
to continue to weave
this sprouting seed[7].

[7] Coplas by Ángela Balderrama dated 23 April 2024 in Amaicha del Valle, written for the Encuentro de **Textiles Semillas** [Textile Seeds Gathering] in Atamisqui.

Archaeology of Presence

Celeste Valero

Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani
Looking backwards and forwards (to the future-past)[1]

Who Is Telling Our Story and How?

The movement, the vibrations of existence, the colours of flowers and the spirals in the flight of birds. We can interpret life, nature and dreams in a textile. In this sense, we can say that the presence of beings is prolonged, it comes from before and leaves much later. Or maybe it doesn't leave and the passing of the present/the presents comes to mean much more. Textiles store this information and weavers recognise the language.

A recurring question I am asked is: what does it mean to be a weaver, a descendant of weavers?

My father, Martín Valero, learned to weave as a child by watching his uncle and, rarely, his father. Then, he stopped weaving for many years until he married my mother, Ilabia Lucrecia Cruz. She helped him to remember. He passed away at the age of 61. His passage through this natural world influences mine, his words and his silences, the knowledge he passed on to me.

Without wishing to romanticise my parents' life, it is necessary to listen to them when they speak to me about where they lived with their parents, a paradise of fertile land and tireless efforts walking mountains and raising llamas and sheep. This makes me understand why I am here honouring them. My research path towards a personal identity began with my family's story.

My *anteabuelos*[2] came from Quechua communities somewhere in Peru, inhabiting the valleys of Santa Victoria Oeste, what is now known as the Province of Salta. In my parents' time, the roots moved to the Indigenous community of Casillas, recognised as Pueblo Omaguaca, where we now belong. I was born in Huacalera, in the Quebrada de Humahuaca. I cannot conceive of my path without their journey, which is why I can say that my present is made up of the present of my ancestors. My grandparents weaved, my parents weave, and the stories are audible although time passes. The story is still being told, descendants of knowledge, know-how, and being-doing. When I came across this family story, *I began* a path of recognition, of learning about what I had learned in a story of collectivity and balance with the *whole*[3].

Textiles speak to me of the present because their lifegivers are still here. At that moment I asked myself, why is the story still being told by others? They say we have disappeared, is it true that we are dying? I remembered the words of Juan Muñoz, director of the Museo Nacional Terry [Terry National Museum], about the idea that the Indigenous people existed and are no longer here. While Juan was giving a talk on heritage management in Río Negro, some members of the Mapuche communities tell they were making arrowheads with the same techniques and materials as their ancestors. Some of those present asked them if what they were making were replicas, to which they replied that they were not, stating that they were Mapuche making original arrows. For many, it is convenient to think that we Indigenous people only exist in the past because we disturb, demand rights, defend the territory from extractivism and protect the balance with the earth.

After recognising myself and learning about my roots, I travelled through many communities, visited my weaver sisters in their homes and looked at what my parents told me about, still healthy territories, Indigenous technologies that give life to textiles today. I said to myself: who is telling our story and how?

Here we are the descendants inhabiting the same territories, preparing the humitas [traditional South American dish], spinning *lloqe*[4], yarns, performing gestures and ceremonies of permission and gratitude to the other beings that coexist in this world, without our mother tongue but with living textiles full of information in the uses and a heartfelt and shared reading and interpretation.

I realised that I began to search for that which I already had, yet the questions were necessary and each answer or new question was a sprout in the task of protecting what was attempted to be erased, speaking audibly in the footsteps of those who came before.

Navigating Memory

What is inherited? The techniques of the backstrap loom, the floor loom, the stake loom, braiding, among others, are the making that connects human and non-human beings. We weavers conceive the creation of textiles with a life purpose, the technique brings to the world the spirituality contained in a textile. A chuspa[5] was conceived for the purpose of *belonging to* or living with a family, for a specific ceremony, for example. Many textiles bear the initials of those who later wear and use them. The colours have never lost their meaning, even if it is difficult to read them as our ancestors did.

As I was writing these notes I found myself sitting on a bench at the bus terminal in Humahuaca with Doña Margarita Zerpa, from the community of Palca de Aparzo. We chatted as she offered me coca leaves from her chuspa, embroidered with cross-stitch and the initials of her name and surname (on each side of the weaving). I remembered the reason why I began this journey of relearning and reviving forgotten techniques: they, the teachers of our path, are our mothers and grandmothers. I thought deep inside myself while I held with emotion and gratitude Doña Margarita Zerpa's chuspa, which is not simply

[1] "This [Aymara] aphorism can be roughly translated as follows: 'Looking backwards and forwards (to the future-past) we can walk in the present-future', although its more subtle meanings are lost in translation." Silvia Rivera Cusicanqui (2015); *Sociología de la imagen* [Sociology of Image], Buenos Aires, Tinta Limón, 11. [2] Expression typical of the region where the author lives. Translator's note: "Anteabuelos" is a creative combination of "ante-" (before) and "abuelos" (grandparents), suggesting ancestors preceding grandparents. [3] The *whole* refers to the natural and spiritual world from the Andean cosmovision

[4] Special black and white yarn in sheep's wool, for protective and medicinal purposes for the body. [5] Small bag, woven or embroidered depending on the area. Exclusively for personal or ceremonial use to contain coca leaves.

an object, this chuspa is her companion, with whom she shares her rings (she had two rings in her hands and two she had tied to the sejranas[6]). We are the ancestors of others, to search in the ancestors' footsteps is also to rename, to resignify. Marvellous and painful fortune. We didn't have to dig very far or very deep. I said to myself, it is necessary to shake the dust off our hands and remember with our fingertips.

Knowledge is alive, it pulses in our hands, we the daughters and sons of time.

[6] Threads fastened to the chuspa that hang like fringes.

The Latent Commons

Santiago Azzati / Andrei Fernández

To listen politically is to detect the signs of common projects not yet expressed verbally.
Anna L. Tsing, *Mushrooms at the End of the World*[1]

Textiles and their techniques have a particular power. A bag, a *yica*[2], a *chuspa*[3], a blanket are useful devices for telling stories. Not precisely stories of a world that is always one, of a time that advances like an arrow forward, of vague promises and delayed hopes, of economic growth and development, of progress and modernisation. Around **Textiles Semillas** and their weavers, other stories appear, other ways of narrating this tangle of entanglements, of threads knotted with others that we call earth. Speaking and writing are ways of spinning the threads that weave the world[4], a world that is always multiple, made up of many others, radically plural, indefinite, always on the move. A world made of worlds, like a thread that is braided with others, that converge and diverge, that twist and tangle, that sometimes also unravel. A bundle of stories, twisted upside down like a *lloqe* thread[5], that tells through some reverse side, that asks other questions, that thinks

[1] Anna L. Tsing (2024); *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* [Mushrooms at The End of the World. On the Possibility of Life in the Capitalist Ruins], Buenos Aires, Caja Negra Editora. [2] A word of Quechua origin used in the north of Argentina to name a type of linked bags made especially by the women of the Wichí people. *Yica* is a word that was also used in the Gran Chaco to name a collection of objects that people kept from the most solemn moments of their lives, as a mnemonic rule, a way of keeping the thread of a life, as life itself can be a network of memories and borders. [3] *Chuspa* is a Quechua word for a type of bag used to carry coca and cocoa leaves, used mainly in the Andean region of South America, made using loom weaving techniques. [4] Paraphrasing Cecilia Vicuña (2018); N*ew & Selected Poems of Cecilia Vicuña*, Berkeley, Kelsey Street Press. [5] *Lloque* or *lloqui* in Quechua means left and this is the name given to the thread composed of two strands of natural black and white, spun to the left and twisted to the right. It is a thread with different virtues such as protection and healing. This thread is used as an amulet, it is placed on the wrists and ankles. It is also performed at certain moments with a ritual sense.

other thoughts. As a result of being, of meeting, we have learned, we have been taught, to see in a yica the whole monte, in a chuspa the Puna and its ravines, in a rebozo the flowers dreamt by the stones or the stories that the cane field keep in the transcultured lace of a Randa.

Writing in the presence of textiles and of those who still weave them implies learning to inherit in another way this bundle of stories about weaving as a common practice of making (and knowing) that endures in the enjoyment and trust that these knowledges hold. Alejandra Mizrahi, while weaving and teaching, learns new ways of weaving. She affirms that the weavers' hands can take different routes to reach the same results because weaving, like writing, does not fix thought but is the very means of thinking[6]. What questions can arise, what stories do the weavings hold, what thoughts do they provoke, what inheritances do they inherit, and what do they force us to do. A surface of edges, a juncture of worlds, a flood, an assemblage: a multiplicity of stories still capable of bringing together those who are interested in that which, if lost, would make the world a poorer place. María del Carmen Toribio, weaver and artist of the Wichí people, said that to think of a yica is to think of life and to weave a living memory[7]. Weaving, particularly of yicas, is a device for the continuous transmission of knowledge, capable of mixing memory and enjoyment through the conservation of ancient patterns that evoke life in the monte, but also resistance and invention.

When the monte and the rivers provided the communities with what they needed, the yicas were used to go out to gather and carry what was obtained from hunting and fishing. But the present accumulates several centuries of ecological disturbance that continue to threaten the continuity of life of those who are with the monte and the beings that inhabit it. So the weaving, too, has mutated: it is no longer woven only for use, it is also woven for trade, and with what is obtained to buy what can be bought, which is almost always little, and almost never enough. The trap is still operating because the operations of devaluation of lives in these areas are constant and have been going on for more than five hundred years. However, the practice of weaving continues, it lives on, it insists. This is demonstrated by the persistence of techniques and patterns that evoke the life and beings that inhabit each landscape.

María del Carmen Toribio reaffirms the capacity of weaving to adapt to change, to pay attention to what is changing as a strategy for living well in precarious times. Demóstenes Toribio, translator and communicator of the Wichí people, comments that in *wichí lhämtes*[8] there is a word, *tayhin*, whose meaning is to weave or, rather, weaving[9], but it is also to build, to rebuild, to heal. Wichí

[6] In the text "El tejido pensamiento [The Weave-Thinking]" which is part of the fanzine produced in the context of the Jornada de Arte Textil [Textile Art Conference] at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) in February 2024. [7] At the Jornada de Arte Textil held as part of Cecilia Vicuña's exhibition Soñar el agua [Dreaming of Water], held in February 2024. [8] This glotonym is usually translated into Spanish as *the words of the people*. It is the language of the Wichí people and other peoples of the tropical dry forest of southern Bolivia and northern Argentina. [9] The word *tayhin* is a verboid forming a progressive gerund equivalent to *weaving* and the root *yhi* at the same time derived from another word *layik*. The *"y"* is preserved by removing the affixes, prefixes and suffixes that transform it. The Wichí language is agglutinative, like the rest of the Indigenous languages of synthetic type. This word also means: to build, to rebuild, to heal, as well as to weave. (From the unpublished text by Demóstenes Toribio on the meaning and use of the word *tayhin*, written in February 2024).

weavings, always in bags and now also constructing other pieces for other uses, reconstruct life paths and unfold narratives that bring together human time and nature, heterogeneous worlds in which there is no division between humans and non-humans. All of nature seems to be brought together by our thinking, bound with human fears, enveloped by our fantasies, but nature is not human and takes place in times that elude our understanding.

During the **Textiles Semillas** pilgrimage, the sowers team[10] met a weaver, Clara Adelina Guerra, while she was selling handicrafts with her family in the central square of Amaicha del Valle. She pointed to a figure on one of her weavings and said:

"This is an Inca pattern, very common here in Amaicha. Many of us say it is a Pampa pattern, but I think it is an Amaichean.

It's used a lot, there are always patterns. We have this one, which is everywhere. It's like a little staircase, a little staircase, of course. [...]

I invented this again, I did again what my mummy did, then I invented them again, these little patterns and others that I invented.

But it turns out that when I start to walk, go out, see, and notice, they exist, exist in other things, exist in other weavings, and exist in pots too.

Of course, as a memory, there are also those patterns there. I thought I invented them because I had them in my head.

I made them because I liked it, I invented, but it turned out that they were on something else."

Clara invents a form, she says with surprise that when she goes out, when she walks, she finds that the image she had in her head, which she had created to be seen by other eyes, to be part of coats and ornaments, is actually made by many hands in many artefacts. It appears before her as part of a shared memory that exceeds her lifetime and the territory she knows. The forms in her story take on autonomy, they are in different places, they walk, they are not the fruit of individual imagination but are part of a common imagination.

Weavings are the fruit of myriad processes that make up complex operative chains, stories of interweavings, reciprocity and mutual care, involving humans, plants, animals, water and soil in zones of pluriversal contact. They are gestures that allow life to find life and to cohabit in it, with it, from it. Bruno Latour points out that territory is not the place we occupy but that which defines us[11]. Each group has a geography where space and time intertwine like maps of narratives[12].

The pilgrimage and the encounters proposed by **Textiles Semillas** are the units of this journey, stages of an instatement process. Travelling it required going a little slower, taking on the open air to build from it a provisional confidence, a space to *cultivate listening* and produce other audibilities. A listening

[10] Composed of Alejandra Mizrahi, Andrei Fernández, Clara Johnston, Alina Bardavid, Cecilia Vega, in May 2023. The *sembradoras* [sowers] are responsible for fostering and nurturing the growth of the links and the work of **Unión Textiles Semillas**. [11] Quoted by Bruce Albert and Davi Kopenawa (2024); El espíritu de la floresta [The Spirit of the Forest]. Buenos Aires, Eterna cadencia. [12] Bruce Albert (2024) calls them "verbal maps", borrowing an expression from Klara Kelley and Harry Francis, in *El espíritu de la floresta* [The spirit of the forest], Buenos Aires, Eterna cadencia.

whose starting point was to gather around something common, even if that commonality was not the same for those who gathered there. A space and a time in which to put into practice, as well as to claim, a kind of creative autonomy and to establish a common time.

At the Jornada de Arte Textil that we shared at the beginning of 2024 at MALBA, Margarita Ramírez[13] sang a vidala [traditional folk song from northwestern Argentina] at the beginning of her presentation:

Forgive my tardiness,
it took me a long time to get here.
The air almost didn't let me come
In the midst of discussions I dared to go out.

An encounter never happens anywhere, always somewhere, in a certain place. Amaicha, Tilcara or Atamisqui are the names of encounters that happened, that we evoke. Encounters transform us, contaminate us, change us, make us always become a little different. To summon the encounter as a strategy and as a method, to entangle us, to tangle us, to plot edges, to invent new floods. Always anew, always again: a common weaving in the slowness.

We wanted that meeting to weave could be, at least for this time and while it lasted, the possibility of *giving us time* to build trust, to unite the threads, to entangle us in a different way. The common is a shared ground, the same open air, some stories, a way of weaving, a latency. Something that insists and subsists, with a force of anachronism, with a commendable perseverance, like a design. "They have told me that I have died, but here I am", sang Ángela Balderrama[14] in the Museo Arqueológico de Tilcara [Archaeological Museum of Tilcara] after a researcher specialised in textiles stated that the knowledge about certain ancestral techniques, included in archaeological collections, had been lost due to the absence of the transmission of knowledge after the European invasion. The day after that episode in the museum, Ángela commented: "We are not a museum, or we can say that we are a living museum. Because apart from those who are there, the technique has been done for many years and we continue to work on this subject. But the archaeologist was talking about the past and we are not only the past, we are here, we are present, and we will continue to be"[15].

Weaving as language and lineage, as a way of showing the intimacy of a heritage that resists in which to weave is to exist, is to invent a way of doing things together amid divergence.

To weave together as much as possible, for the duration of the encounter and also between. **Textiles Semillas** as a becoming: a journey to be made that happens in the slowness.

In the case of the groups of weavers that make up **Textiles Semillas**, from the meetings, from pausing to comprehend the persistent elements, we had to invent strategies to map the textures of our desires reflected and

[13] One of the leaders of **Textiles Semillas** and founder of the Tinku Kamayu Cooperative in Lampacito, Catamarca. [14] Representative of the Pachamama Cooperative of Amaicha del Valle, Tucumán. [15] Fragment of testimony at the **Textiles Semillas** Assembly in Huacalera, a community in the Quebrada de Humahuaca, Jujuy. Held in November 2023.

nourished in the encounter with the other, in the encounter with the common. Claudia Aybar[16], Randera, in describing what textile work means to her, affirms that it is about "pouring out the imagination"[17]. In different testimonies of the weavers who are part of the **Unión Textiles Semillas [Textiles Seeds Union]**, this spilling over of the imagination appears as the power of a new perhaps. This overturning of the imagination is what gives rise to the recognition of a new "we", a complex "we" that enables new alliances to think about what makes uniting us matter, what encourages weaving, what links us, what we imagine, with what problems it contours. Imagination can grow, it can flood, it can transform. An event, something that became more than the sum of its parts, that brought together weavers, artists and activists, but also a network of sowers. A polyphonic encounter halfway between weaving and words, something that was able to sprout despite everything. The common, sometimes, is also woven.

[16] She is a founder and part of the Randeras de El Cercado cooperative in Tucumán. [17] In a talk recorded as part of the Pilgrimage carried out by the **Textiles Semillas** team to invite the groups to be part of this project.

The Tangled Planetary: For a Poetics of Loose Ends

Martin Savransky

The powers of imagination and of memory are closely combined through the figure of the spider; it holds in its web the totality of what has been, but it also unfurls the infinite tangle of possible versions of a history, thereby reminding us that every situation is rich in unfulfilled virtualities.

Dénètem Touam Bona[1]

There are no neat lines. There are no clean cuts. To be given over to the virtuously enduring mess that is living on earth is to be tangled, in and through tangles (if not always entangled), a life twisted and snarled around another life around another life all the way down. What, indeed, is this thing we call earth but something other, something in excess of all things possessed and dispossessed, something that is never quite a *thing* itself? Is it not precisely that which exposes everything to an outside it can neither control nor brush aside, to a more-than that makes each of us less-than-One, to a riotous multiplicity of threads each weaving its own insurgent tale? And what does this multiplicity of divergent weavings form but that clump, wad, and bundle, that messy and woven heap of tangled lives, nonlives, afterlives, that tumult of braided threads that give rise to the earth which gives rise to them? Each life rises upon the earth like the waves rise upon the ocean or the shoots rise upon the soil, each catches the sunbeams in their own singular way, each risks a move as others strive to stay put. But in relay and return, every movement and every twist of vitality folds back upon the manifold, reverberating through the tangled, imperfect and imperfective mess that we are (in) and continue to become[2]. So does the earth become a memory of all that has happened, transformed by the waves and worlds woven in and out of its tangles, host to all the versions and variations of the tangles we are, could have been, and could be in[3]. And so does it become a pluriversal tangle of virtual variations, of unrealised potentials, of an insistent otherwise. Which is another way of saying that to be tangled is not to be fused, not to be confused, not to be consoled, not be cajoled, not to be made whole once more (or at all). To be tangled is to be in knots, to be exposed, to become embroiled in and out of one another's muddles, in and out of form. It is to be swept away in a movement of metamorphosis that belongs to no one but transforms everything in the untidy passage and impossible space that the knot's interstice, in the anarchic share that is the incompleteness that we share and cannot but continue to weave as we stray and sway. To be tangled is not to end, not to begin, knot to be (transformed).

On an earth unstable and unsafe, out of joint with itself, worlds only ever hang by a thread. Indeed, the very texture of earth itself might be likened to an unfinished fabric of which each thread tells a different tale; where each world hangs on a thread which leans on another thread which leans on other threads which on the whole amount to no whole and lean on nothing. The threads interlace and intertwine with one another; they form knots of various degrees of strength and percolate variable forms of influence and vibration through their manifold twists and turns[4]. But a tangle never transcends the weaving-together of divergent threads. There is nothing above or beyond the mess. What we call earth is but this multiplicity woven through divergent ensembles of existence in their ongoing giving and pulling away. Not the transcendent ground but their common ungrounding, not the object of knowledge or governance but the unstable terrain through which a fragmentary tapestry of living variations improvise their ungovernable sociality. And just as they knit and knot themselves together, just as new threads develop and spin themselves through and around the fabric of things, the weavings tremble, things burst at the seams. Just as there's weaving, there's tearing, threads are added and are knitted in, and others are strained, snapped, and torn. For as long as it remains tangled, beating in the impassioned

[1] Dénètem Touam Bona (2022); *Fugitive, Where are Your Running?*, Cambridge, Polity. [2] Martin Savransky (2022); "Speculative Earth", *Speculative Geographies: Ethics, Technologies, Aesthetics*, ed. Nina Williams and Thomas Keating, New York, Palgrave Macmillan.

[3] Bronislaw Szerszynski (2019); "How the Earth Remembers and Forgets", Political Geology: Active Stratigraphies and the Making of Life, ed. Adam Bobbette and Amy Donovan, New York, Palgrave. [4] Martin Savransky (2021); *Around the Day in Eighty Worlds: Politics of the Pluriverse*, Durham & London, Duke University Press.

incompleteness of its snarled threads, the earth vibrates in an anarchy of loose ends: minor edges, wild variations, insistent possibilities, unsung potentials.

Loose ends. That is what the axiomatic of modern colonial capitalism has never quite been able to handle, the untimely and disorderly profusion of loose ends. It sought to straighten us up, to smoothen the path, to improve the land, to shorten the distance, to open us up (to its use). Hence its imperial design, its project of earth-wide colonisation, of deracination, of domination, of appropriation. Hence its programme of total capture, its logic of give and take (mostly take), its attempt to assign everything and everyone a proper name, a proper place, a proper function. Hence its efforts of systematisation, its stories of progress and civilisation. Hence its metaphysical deforestation. Colonialism is the business of intimate distances, of interior spaces, of clear vistas, of prearranged paths. And in seeking to take hold of the whole earth, to smoothen the crevices and untangle the threads, modernity waged nothing less than an all-out war against loose ends. It attempted to tidy them up or to appropriate their life-surplus and virtual potential, carrying out a catastrophic experiment in imperial world-making that since the fifteenth century has seen the thorough deforestation of forests in the making of slave and imperial ships; that captured the aeolian forces of winds and ocean currents to turn the Earth into a means of commerce and an object of government; that weaponised the lives of European animals, weeds, seeds, and diseases to turn other soils into European soils, other lands into crops, other fauna into European food, other mountains into metals; that reduced life to property and lives bygone into fuel; that led to the demise of Indigenous peoples and the enslavement of Black lives by the million in the tidy monocultures of the plantation and the desedimented untangling of the earth's memory that are the operations of the mine and the rig. In so doing sought, modernity sought to realise the dream of tying up the loose ends and fragmented shards of Pangaea in the fabrication of a single, seamless, globe, an interior space without snags or folds, free of wrinkles and wrests, thoroughly disentangled.[5]

This modern dream of progress, the effort to possess the earth in order for one to possess oneself, brought countless worlds asunder, tore into the earth's very fabric, destroyed more than even those enthralled by its promise were able to imagine. Against loose ends, it made loss proliferate: the loss that is constitutive of possession, of property and the proper. "All property is loss because all property is the loss of sharing"[6]. Against the planetary incompleteness that we share and the multiplicity of ongoing and finished worlds that are made and unmade as it swerves and sways, it made a planetary disaster of its imperial design. But no plan, let alone such all-encompassing design, was ever carried out in all its details. Something always escapes. There is no tying up the loose ends that this earth makes proliferate as it

[5] Martin Savransky (2021); "After progress: Notes for an ecology of perhaps", *Ephemera: theory & politics in organization*, vol. 21. [6] Stefano Harney and Fred Moten (2021); *All Incomplete*, London, Minor Compositions, 14.

swerves and sways. And while every world vision seeks to bring about what it envisages, it cannot quite envisage what its bringing about precipitates. Improper and improvised, planetary tangles cannot be propertied. Which is why the modern project has not, despite its best efforts, succeeded in the generalised disentanglement it might have envisioned. In seeking to take hold of the earth, it itself became embroiled in an atmospheric mutation its dreams of possessions may have stoked but are now quite unable to control. Nor has it succeeded in tying up (or burning up) the profusion of loose ends. In the interstices and outlaw edges of the modern world, in the riotous tangles of its surrounds, loose ends have and continue to evade and escape its grasp, they go on eluding and scatting all that seeks to appropriate them, untie them, straighten them, tidy them up. *They go on refusing what modernity deems proper to them*.

"To refuse means to move into the accursed share of life-living twisting in the troubled interstice, to move with that anarchic share of existence that keeps giving life"[7]. There's nothing like the refusal that is given in and as the surreptitious pulling of a loose thread to begin to witness the slow unravelling of the fabric of a modern world whose fantasies of sovereignty and order replace the ragged textures of our tangled existences with the seamless nothingness of its catastrophic end. Which is also to say that there's nothing like the weaving of insurgent and ungovernable tangles of social life to remind us that freedom is an ongoing and unfinished praxis, that the multiple must be endlessly made and remade. Tangling themselves in ungovernable knots, weaving together a multiplicity of divergent threads, these loose ends navigate the shifting surfaces of porous boundaries, land enclosures, transversal mobilities, and scattered solidarities through varying entwinements and detachments from forms of (state) power, corporate and financial capital, environmental violence, and engineered precariousness, out of time, untimely, rhythmically inventing their own pulse. In experiments in political autonomy, in disobedient knowledges, in practices of unpropertied subsistence, in the collective elaboration of thought and study, in impossible forms of sociality, in the generalised poetics of counter-invention to which the weaving of their aesthetic practices weave a way as they steal away, those loose ends that modernity has tried but never quite been able to capture go on creating openings in the desert of its seamlessness, introducing unsanctioned variations, keeping life alive in the imperfective, the earth non-identical with itself.

It is in and through those openings that a certain runaway experimentation gets fugitively underway, a counter-composition that does not make a cosmos and does not seek to make one, but is intent on reclaiming the dispersed memory and unrealised potential of a buzzing present teeming with what has managed to escape, with what has managed to persist below the rim of the world. Giving to the tensions and vibrations of their disjunctive existence the power to weave their threads otherwise, they stay sensitive to the

[7] Erin Manning (2023); Out of the Clear, London, Minor Compositions, 28.

planetary tangles, alive to their buzzing, strung-along, and anonymous movements, insisting on tying their unsung and unknown persistence to the precariousness of our ongoing existence. They go on weaving their threads so as to give to memories untangled, realities suppressed, socialities derided, practices fantastical, incomprehensible, and implausible, the power to amplify the incompleteness we share, weave our dreams otherwise, enter into generous and generative ensembles of relays with the outside that is the earth's anarchic share. And in so doing they create a tangled surrounds, an improbably knotted commons made entirely of interruptions, where those who say "we" know that they are singularities in an interrupted continuum, which is to say exposed to one another and to the earth, tangled in shared exposure, in the incompleteness that we share. A fulcrum of intensive and unruly processes of unsettlement and retanglement that upends the very systemic process of devastation and devaluation they refuse, they practice a will to become tangled in their untidy mess, the insistence of all that remains ongoing, of all that remains unfinished, in generative and impossible sociality, folding the outside in, bursting the modern world at its seams. As they escape totality and evade finality, at stake is nothing less than a poetics of loose ends: a dynamic of collective invention, improvisation, and experimentation that binds this world to an outside it cannot control, just as the tangling-in of its forces destabilise our fantasies of sovereignty and connect our shared lives to many unsanctioned compositions, to a riotous multiplicity of uncommon forms, to metamorphoses unforetold, in the tangled planetary mess that we are and continue to become.

Q'EPI SECOND MAGIC BUNDLE

Textile reference
Type: cloth
Technique: planted loom
Materials: sheep wool, carob shell dyes, onion and artificial dyes
Iconography: stripes
Authorship: Teleras de Huilla Catina

N'otetsel ta otaché[1]
The Ancestral that Pushes Forward

Claudia Alarcón / Silät

It is very nice to meet each other.

Since the beginning of **Textiles Semillas** I have seen the birth of a story brought from a very distant place, through different winds and changing climates, but still something was about to begin. The sowing began and those at the front took their time to water, we weavers got up to work and then harvest and hold hands in what was to be our refuge.

Once Andrei told me about my sister Celeste Valero, that he had met her and told me about her words. It filled me with joy, I wanted to meet her so much. When I met her in person and heard her speak, I knew that her story was not so different from what I had been doing in my community with the Silät group. That's when I felt a great hope. Since then, I knew that we can rely on ourselves. We have been defending our ancestral work so that it is respected and valued. I admire Celeste very much. Thanks to **Textiles Semillas** I can meet her again and again, hug and smile at each other. Thanks to this beautiful project, beyond the fact that we can sell our craftwork, for me the most important thing is that we can meet, these twelve groups from the north of Argentina, from different communities and organisations, to be able to show each other what we know how to do. What a joy it is to admire the work of our colleagues and the weavers they represent. What an immense joy it is to feel like a family. I thank Andrei and Alejandra for generating all this.

I want to tell you about my first memory of the chaguar: it is my pounding it. It was freshly brought from the monte [a thick forest, a living entity for local communities' cosmovisons]. I used to watch my aunts peeling the long leaves, removing the thorns to uncover the fibre with which they would later make the thread. Ever since I was a little girl, the women in my family told me that I should learn how to work the chaguar so that, when I grew up, I could pass it on to my daughters and granddaughters. How are the older ones, who are always talking about the future.

[1] Demóstenes Toribio explains that *otache* is the word for "my part of ahead", *ta* is a particle that denotes movement, it is an apocope of *otatache* that can be translated as future, since, he tells me, we are supposed to always move forward, although probably in a growing undulation. The women that day reaffirmed: our work is to carry the ancestral forward. I return to Demóstenes Toribio's point: *tayhin* can be translated as *weaving, but* at its root this word also means to build, to rebuild, to heal. What the Wichí women do by literally weaving images together. Andrei Fernández.

I can say that my relationship with the chaguar is one of awe. I was always attracted to it. I played with the remains of the leaves and its fragrance always transmitted messages to me. I tried to imagine how my grandmother learned, I immersed myself in those movements they made with the fibres, that always caught my attention[2].

I always heard that we women came from the sky united with the chaguar. But I understood it as time went by: we women were once stars. Today I try to relive that history through weaving. I find myself weaving with that radiance that was taken away from us.

The chaguar has always been very important for Wichí women. We weave it, we live with it, it is part of the monte just like us. We look for it there, among the trees. From the moment we take the plant and work it, we feel its beautiful fragrance that makes us happy. The aroma of the chaguar is not lost, when we dye it, when we weave it, it is still present, it is the smell of the monte. The chaguar never ceases to surprise us, all that it can do, the forms it takes.

We have always weaved. We especially weave bags that in our language we call *hilú* and when we speak in Spanish we call them yicas. We have always made bags to collect food, but they have not only had that function. María del Carmen Toribio says that among the Wichí, carrying a yica is a way of showing off that one has a valuable item that is expected to attract attention. Giving a yica as a gift is as common among the Wichí as receiving a handshake or a hug. Women, when making a yica, already know or presume the reactions they will cause. There are also yicas that are a symbol of commitment.

In the yicas we have always woven the forms that our mothers and grandmothers taught us, we always saw great beauty there and we knew that this could not disappear. It happened that the others, the people who are not from our people, did not see all that we know is present in our weavings. We have suffered a lot from the bad treatment and the bad payment for our work as weavers. One day we started to make the weavings bigger. It was at the invitation of a woman who began to work with us, a woman who at first in our language we called Suluj (white), Andrei Fernández. Later we began to call her Chisuk, a rebellious woman, because she encouraged us to do things that we had never done or thought of doing before. But those things allowed us that today our work begins to be valued and is seen in many places with respect. We decided to make some weavings that were like flags, for us it was like shouting out something we always said as a whisper. We made big weavings so that you, the others, can see that beauty, to share it, but also to make our presence known. Our first message when we show our work is: we are alive.

[2] In a talk Andrei Fernández had with Caístulo, the spiritual master of the Wichí People, about the weavings of his people, he pointed out that "virtually all the colours of the weavings are from the beginning what we are transforming, they are the weavings of the mothers. That is where the colours begin because the mothers also distil their fragrance and that is the folklore of every mother's message. All the colours that go out to the four winds are the fragrance of mothers. All the colours form the same language, all the languages form the same force, all the forces together form the solidarity that we each have. And, he adds, women do not stop weaving because what they weave is the future. "We see ourselves in an image where we are all weaving together a grain of sand. As we know, for this work in the social, spiritual, there are also forces to structure thought, knowledge and society. Also to bring knowledge but accompanying this new generation that can give birth to a spirit in the world, where it can pronounce its messages naturally, like mothers".

The shapes we draw with the weaving have a meaning, they are a message. When I learned to weave I was taught to draw the turtle's shell and the claws of the carancho [a type of caracara]. You can see in those weavings squares and rhombuses with different colours. But we see shapes that are part of a language, a language of shapes that tell about the living beings we live with in the monte. The shapes are always a little piece of a being: owl's eyes, fox tracks, mule's ears, rhea's back, chañar [a native tree] seeds, among others. And each one of them enhances the particular strength of that being.

I weave stories of our people, the Wichí people, which are messages for the future, which try to safeguard the collective memory but which I also believe present a new imagination, because I as part of the Silät collective am part of a new movement, which opens an unprecedented path to meet all times. I always say that it is the ancestral that pushes forward. In my works I believe that there is a new dialogue between the past and the future that changes the present.

I do what I am doing with all my heart, with all my love. In each finished work I feel a great satisfaction. That work that I had done with the motif *fwokats'aj ch'otey*, "mule ears", under the title "Sunshine" or *Ifwala Ihalh* was when we first got together for this work. I saw many women abandon the idea, mainly because of the lack of a secure sale. In that sense, I did it thinking that its value and importance could be recovered. That weaving was like a door that opened for everything else that followed. After the first one, I did several more works because it is something, as I said, that I am passionate about.

For us, Wichí women, art is nothing new, it is a very old activity and we are well aware of the value of our work, we have been doing it for many years and we understand what it represents. Perhaps it is not the value in money but the value it has for the mere fact of having belonged to our elders. Today the term art is a word that we don't know how to use because, for a long time, we called our work crafts. That's what others told us it was called. We are used to that name: crafts. But in our language there is no such word as art and craft, we say *tayhin* which can be translated as weaving. It is a continuous action that we never stop doing. *Tayhin* is also building and healing.

Now that we are told that our weavings are called art, it is by people who come from very distant places and with other languages. That makes our work arouse other interest and generate other profits for us. But for us it is no surprise to know that it is valuable. I think it's very gratifying to find people who consider our work with the importance it deserves, we feel valued and part of this is the invitation to the 60th edition of the Venice Art Biennale, where I'm not only showing my work but also the work of my colleagues from Silät. Being in this group is very nice because it is not only me but all the other women who have knowledge about weaving. It is true that I open up possibilities for the other women, but for me it is more satisfying that all the women are here because we all want to have work and we all need it. It is true that everyone interested in doing this work that we do has a place and can participate in this thing called art.

For some time now, we have chosen the name Silät because it is our voice, from our

language and from the monte. We have created an organisation in which we weavers come together to work, coming together on our own initiative. We have named our group Silät, because for us it means announcement and it is so that everyone knows that we live here, that we, the Wichí, still exist. That's why our group is called Silät. And in this group we work, we make works of art and not only that, within the group there are also women who are dedicated to making crafts, utilitarian pieces, where we manage and sell to other places, to other countries, we get orders and the women make them. At first, since 2017, we were in the Thañí group and then we split up. We have been Silät for a little over a year now. Although we changed our name, the objective is the same, we seek to strengthen the sale of the works, the works that are made collectively. Those of us from the community of La Puntana continue to work in association with women from the community of Alto La Sierra, coordinated by Melania Pereyra.
From the age of twelve I started making thread, learning to do something that doesn't require writing skills, but rather using the wisdom of weaving that we Wichí women know how to do. Looking at my sisters who make up the Silät group today, they really are the message. It is the message for the whole world, that the world should know about us, the women of this place and our work. We who maintain our language and our weaving, two things that for us are the pillars that support us, as I always say[3].

[**3**] Fragment of an interview conducted by Andrei Fernández in February 2024.

The Flood and the Knots[1]

Alejandra Mizrahi / Andrei Fernández / Michael Dieminger

Crecida is the name given by the groups of the Valles de Altura de Jujuy, Flor de Altea de Santa Ana and Flor en Piedra de Caspalá to the borders that finish off the embroidered rebozos [traditional shwals] they make. With the same colour as the embroidered fabric, they weave in crochet with the function of being a border that makes the fabric grow. This border is made up of hearts, *kenkos*[2], waves, among other motifs, always with a diversity of colours and phosphorescence. The *crecida* is also called the overflowing of the river after the rains. A flood is an outflow of water that can lead to flooding. In the face of these floods, we ask ourselves, what are we flooded with as we join together? What forms do we take as we grow?

[**1**] This text was made from the transcription of the recording for the second episode of the Textiles Seeds podcast with the collaboration of Diego Gelatti. María Gabriela Cisterna (presenter) (2024); *Cultivar la unión. La experiencia de crecer al compartir lo que sabemos y deseamos* [*Cultivating Togetherness. The Experience of Growing by Sharing What We Know and Want*], episode n.°2, **Textiles Semillas**, Spotify.

Each group does not conceive of itself as a "natural" entity with rigid boundaries and principles of identification and interaction, but perceives itself as a flexible and dynamic organism, which elaborates its differences and equalities with other collectives through exchange with them. The anthropologist Fredrik Barth[3] proposes to understand groups by understanding their perceptions and interactions, because their membership is not defined by their cultural features but by how the group perceives and defines its limits and boundaries.

From **Textiles Semillas** and *99 Questions* we seek to exercise ways of imagining, collectively and interculturally, to test, attempt, try out and discover ways of linking our actions. We think of textiles as territories where the overflows or selvedges fulfil the function of containing but are also the contact zones that always elaborate partial connections. The new edges give rise to plural, pluralist surfaces. Edges cease to be borders and become spaces of union and the creation of new forms. Edges become protectors of a new, common territory.

The forms of production and circulation of textiles reject the exclusivity of the aesthetic function, their creators defend the polyfunctionality of their work, the aesthetic content is linked to the utilitarian, the ritual and the political. Adolfo Colombres proposes the elaboration of a new theory of art, situated in the history of the American continent, in which art is created so that multicultural symbolic universes migrate from marginality to spaces not of privilege but of respect, of social consideration, and with the incorporation of these thoughts into the human history of forms[4].

In **Textiles Semillas** the same textile piece can be placed on one body, and at another moment, it can circulate in another way: as an object of contemplation, as a fragment, or as a masterpiece that teaches. Our project is moving towards this reaffirmation. Taking what Ticio Escobar[5] points out about the impossibility of separating the artistic from the other dimensions or moments that make up the social whole in the cultures of the Indigenous people, who resort to the power of sensitive appearance, beauty, to mobilise the collective sense, to work together on memory and to anticipate futures. In Indigenous cultures, the set of images that they know as art cannot be separated from other dimensions of culture, politics, religion, medicine, science, etc. What we can understand as artistic manifestations in non-urban Western communities escapes the categories we know and configures tight symbolic tissues of complex signifying units that do not admit (di)sections.

Rapacejos, crecidas, lace, *winchas*, remates[6] are the forms that name the borders of textiles, zones of encounter and differentiation. Their union allows a common territory of stitches to appear, which are both bridges

[**2**] Kenko or Qenqo is the zigzagging path of the mountain or the winding path of the river. In Quechua it is written *Q'inqu* and is also translated as "labyrinth". Kenkos is also the name given to sinuosities of the voice that appear in the singing of coplas in the northwest of Argentina. [**3**] Fredrik Barth (Comp., 1976); *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales* [Ethnic Groups and Their Boundaries. The Social Organization of Cultural Differences], México, Fondo de Cultura Económica. [**4**] Adolfo Colombres (1991); *Hacia una teoría americana del arte* [Towards an American Theory of Art], Buenos Aires, Ediciones del Sol. [**5**] Catalogue of the Museo del Barro [Barro Museum] (2008). [**6**] Rapacejos are ends that outline the edges of a fabric, especially in Santiago del Estero and Tucumán. Crecidas are fabrics

and scars. The first action we proposed to the leaders of the weaving groups to create a collective work was to join the pieces that are usually made to be borders. In the weaving finishings, each weaver uses those pieces that characterise the artefact she creates, according to the beliefs of the culture in which she is inscribed. These endings are determinant when establishing the cultural assignment of a textile piece. The edge of the weaving is a bordering territory, that *taypi* in-between, it is the intermediate space or *taypi-ch´ixi*[7], the zone of contact and friction between what is outside and inside.

There are many ways of recognising that the irruption of the past becomes recurrent, sometimes metaphorically but "always as a judgement of the present", as Rivera Cusicanqui points out. From different communities in these territories of the global south, the multiple irruption of undigested pasts is experienced, the emergence of diverse formations of the past is reiterated, which in the present is populated by wounds that still bleed. Rivera Cusicanqui points out that Latin American societies appear to be discontinuous, inconclusive and in a permanent state of ferment, but they show the potential to take up other historical trajectories in which memories of diversity and differences are created and recreated. The motley formations that today make up the popular and Indigenous worlds in this region of the world, but not only here, move forward in time with the past before their eyes and the future behind them. They ask: what were the new times meant to be for us?

What happened during this time of working with **Textiles Semillas** was that we went through an experience that has allowed us to understand the relevance of generating encounters, spaces open to indetermination, that put those involved on an equal footing, that can make us capable of *honouring divergences*, instead of *respecting differences*, and thus weaving new conversations around situations that question us and allow us to think and create together. Just as we grow when we come together and when we exchange our experiences, since we began the journey of **Textiles Semillas** we sensed that if groups of weavers could meet, they would be able to grow and exchange in the same way that we did when we came together. We grow as we get together and each time that *we* get more and more people involved.

When we visited the territories we were able to invite the representatives of the weavers' groups to three meetings in different parts of northwestern Argentina: Amaicha, Tilcara and Atamisqui. These meetings have been key to the project and the idea is that they will continue to take place because, in a way, they have also become a workshop space, a space for assembly and a space for celebration. **Textiles Semillas** is presented as a

made to be used as borders of some textiles (specifically in **Unión Textiles Semillas**, the groups of Valle de Altura call crecidas to their crochet fabrics that are placed in the rebozos' borders, it is what makes the fabrics grow). Remates are the finishing touches to the edges, how the weavings are finished, which is alsohow they are maintained at their borders. With all these terms we refer to the edge finishes of the weavings. Each group names them in different ways. Wincha is a word of Quechua origin that means ribbon or strip of a flexible material. The weavers of the Calchaquí Valleys use it to finish off the edges of the saddle blankets. It is a smaller piece that is used as a border on a larger garment. It is woven with the fingers. While weaving it, the colours of the threads are combined in pairs. The number of threads gives the width of the strip. [**7**] The term comes from the Aymara language and refers to the space where the Indigenous and the western are interwoven. "Patricia Beltrán explains it as the meeting place of *awqa* or antagonistic elements, therefore, 'the place where differences can live', a space where there is a concentration and multiplicity of forces: 'a centrifugal force that tends to push the two opposing terms away from each other and a centripetal

performance deployed in different territories and, in this way, continues the search for *99 Questions* of methodologies that function as knots. These knots interconnect different knowledges and ways of working and understanding the world, the worlds within the World.

From **Textiles Semillas** we proposed to the craftswomen to work from the logic of art, from creative experimentation, the celebration of imagination, the possibility of freely mixing elements and not having to follow those mandates that accumulate about how one should be: as a woman, as a rural woman, as an Indigenous woman, as a weaver, as the guardian of a heritage of which she does not necessarily feel the owner[8]. We observe that institutions often celebrate ancestral practices as long as they are perceived as immutable, pure. There is an insistence on locking up imaginations in display cases, detaining them, uprooting them from the present so that they do not continue to live, do not continue to be modified. In **Textiles Semillas**'s meetings we celebrate presence, the possibilities of change, transformation and movement because the weavers reaffirm, time and time again: we are alive.

Our proposal grows from how we understand art, curating, and all that art can contain, can protect, can embrace, but not necessarily when it crosses that border that is imposed on us between art and craft, for example. It's not that if it crosses the border into art, it will never be craft again. Borders are crossed and crossed again. From **Textiles Semillas**, those of us who already work from art, who choose to study it and make it the axis of our practices, we act as hosts in that house that art is for us, but which we also build as our refuge. We try out ways in which artistic practice makes sense in the place where we live and generates things we need. We propose to do horizontal work of consultation and exchange of thought, with the mechanism of assemblies, towards collective decisions that make us grow. This is the "we grow because we come together" that we reaffirm from *the little beginning*.

Textiles Semillas and *99 Questions* aim to accompany practices, rituals and movements that we did not invent, of which we do not feel authors but join to understand and grow with them. We become part of a polyphony. To be the poetry of living weaving, a way of forming a forest, this Union of Artists, Activists and Weavers of Northern Argentina, which will go beyond the project within which it germinated. Each group has its own voice and with the sum of voices they form a more amplified, plural one.

María de los Ángeles Garrido, from the Quilmes community, reminds us that the seeds are covered so the birds don't eat them.

force that ensures mediation' (Beltrán 2002). This definition of *taypi* fits what Silvia Rivera Cusicanqui has rescued as its fundamental quality: the capacity, shared with other terms of the Aymara language and culture, to embrace creativity in tension, and productivity in contradiction. [...] the Bolivian thinker has associated the term taypi with her notion of the *ch'ixi*. The epistemological scope that this dynamic concept acquires confronts us with the elaboration of a non-dual vision and, in that sense, presents a strong decolonising potential. In his work *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui 2010), the author takes up the complex shades of meaning of the word *ch'ixi* to think about the situation of mestizaje in society, primarily Bolivian but [...] applicable to the whole of Latin America". In Melisa Stocco (2018); "El concepto de taypi ch' ixi como aporte al estudio de la poesía mapuche bilingüe" [The concept of taypi ch' ixi as a contribution to the study of bilingual Mapuche poetry], *Mundo Amazónico*, 9. [**8**] Mainly for not thinking about the ownership of the immaterial with capitalist logic.

The soil that covers them must be soft so the seed can pass through it and become a plant. Before sowing, then, one must water well so that the soil is soft. After preparing the soil and sowing, the edges are made, the soil is added to the edges of the sowing because there are parts where the soil is low or medium-high and needs to be evened out. Otherwise, when the plant has to settle, the water comes and washes away the border and goes to the other side. The border is a border of earth that is being made, it is moulded, as the borders are always worked to take care of what grows. The seeds need a lot of care, and that care must be comprehensive and constant.

For the women joining **Textiles Semillas**, the most mobilising thing is the certainty that they are not alone. There is a song that identifies us, a song from Amaicha del Valle that was sung to us on our first visit, which says in its refrain:

this is the sisterhood round
you are not alone
you are not alone

In this experience, these groups that were perhaps isolated, that felt that no one else had the same experience as them, suddenly appear. They find peers, they find sisters, they find ideas. And in this being able to get to know that other who is apparently so different, but later, when we are talking in the dark or when we are on the dance floor, we don't feel so different.

"United by a thread we form a living khipu[9], each person is a knot and the performance is what happens between the knots", says Cecilia Vicuña. And yes, we form a living khipu, each person is a knot and, between the knots, in the repetition, there is an action, there is a change, and something new happens. As a knot, we create moments of exchange and joint reflection. The knots have the power to unite or liberate, they function as tools of memory that remind us of the Khipus.

Knots have a metaphorical meaning, like the 'Gordian knot' of Greek mythology. *Untying* implies solving problems, while *tying* a knot means the creation of a link, a connection between at least two elements. Knots signify entanglement and relationship; they can both bind and release. Like the khipus, these devices record not only dates and numbers but also the rich spectrum of knowledge, stories and poems through a system of knots and coloured threads. The pre-Hispanic recording systems of Andean civilisations, the khipus, have striking similarities with contemporary programming languages, founded on the binary-numeric system of zeros and ones. This affinity extends to the Jacquard loom, hailed as the first computer in 1803 in Europe because of its use of binary systems that the loom could read, allowing the replication of complex patterns. The khipu-language system seamlessly combines visual, tactile and symbolic inscriptions, inviting the imagination to flow freely between the knots, enriching the web of interconnected meanings.

Our action is based on the conviction that knowledge is a dynamic force, constantly evolving and shaped by the context in which

[9] Poem from the book by Cecilia Vicuña (2018); *New & Selected Poems of Cecilia Vicuña*, Berkeley, Kelsey Street Press. The translation is ours.

it is situated. As we gather, we are not simply creating knots; we are forging moments of connection, exploration and transformation. Each person, each participant, embodies a knot, and the real performance unfolds in the weft of experiences that occur between these knots. That weft arises from the question-action about whether we can transform from artistic practices, those that become artistic, those that can also be artistic, the ways of imagining and connecting ourselves, not only with other people but also with the other living beings with whom we coexist. Together, we participate in the creation of knots of shared learning, exchange and attentive listening, contributing to the continuous weaving of this network of exchanges and, in this way, we grow.

The Edges that Unite

Alejandra Mizrahi / Andrei Fernández

Textile selvedges always present some type of finish. It is somehow the conclusion of the textile artefact. Selvedge or finishing involves considering the boundaries between the textile and the surrounding space. If we approach the textile as a territory, which we have already done in the Telas Tierra Viajeras [Travelling Earth Textiles], we can understand its limits, its borders, its shores and margins. Geographical thinking is situated thinking and is vital as an epistemological gesture. That is why the very geography from which we work is soft, plush, warm; it is a geography that shelters, cares for and protects.

Art is in our journey the continent that shelters us to imagine together ways of connecting our practices, the textile-territories that as edges contain and meet with other edges to make a plural textile. The edges of the textiles cease to be the protective margins of the individual textile artefact and become protectors of the protectors.

Fringes, borders, lace, *winchas* [woven bands], *qirus* [ceremonial vessels] are now the care of themselves and others. Each encounter materialises from these edges and their union is our own. The hand's width and the body's height are the coordinates to make an edge, a strip, a finish or whatever each group names it.

According to the function that techniques serve in textiles, the finishings can be organised in the following manner: structural, representational, and finishing techniques. Structural techniques define the woven surfaces, and different orders of interlacing are established. Representational techniques are those ways in which images are generated in the textile. Lastly, finishing techniques are the strategies for resolving the limits of the textile[1].

[1] María Soledad Hoces de la Guardia and Paulina Brugnoli (2006); *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones* [Manual of Andean Textile Techniques. Endings], Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

The finishings are the conclusion of the textile artefact. Thus, for example, bedspreads have fringes or borders on their edges, ponchos end with tasselled fringes, table runners are finished with lace, shawls with borders, and saddle blankets with winchas. From the different edges and finishings, we meet each other. We socialised them and then began to think about and put into practice different ways of assembling them. First a curtain, temporarily placed over the doorframe. Catalina Guitián was delighted with that idea, she went back and forth across the curtain, she liked how the edges randomly brushed against any part of the body. The edges hung there, separated, they let themselves be crossed, they were permeable. Then we moved on to the table, and there we proposed a union along its sides. Now the edges were joined, the ends became structures of the fabric. One edge became the edge of another edge and so on. A conversation took place about the place that each one could occupy, about the encounter with the other edge, about the colours, the thickness and sparseness of the structures of each one, the materials, etc. Thus, one by one, like geological layers, like foundations of diverse origins, they came together to form a plural textile that testifies to our union.

If we consider the analogy of potato and textile production developed by Arnold and Yapita[2], the edges or borders of the weaving are also like the edges of the farm. Thus, we begin to carve out our imagination and compose a new territory for ourselves: "We call the edge of the chacra *qurpa*, or *yapu qurpa*. *Yapu* is the farm itself. This farm border is like the edge of the weaving itself. However, in weaving this border is called its 'mouth': *laka*. This can be considered as the border of one farm with another farm or of one weaving with another weaving"[3]. In the conversation carried out in that book with the weaver Doña Cipriana Apaza Mamani, from the Lake Titicaca region, a taxonomy of weaving is developed. Just as we have borders, the textile also has a pampa. Cipriana says: "The pampa of a weaving is like the landscape in general that we see from a distance. It is the same in weaving. It is the landscape where the animals graze and the grass grows; the wildflowers and bushes. The pampa we see from a distance is not divided into individual farms with different characteristics. It is more like a general view of the whole landscape, where the various farms are hidden and undifferentiated within the grasslands. Moreover, the pampas are flat places"[4].

Fifteen borders made up a textile pampa, the borders became territory, not margins, not frontiers, but a single surface. The finished textile: the cultivated farm.

The lace that starts this textile from top to bottom was made by María Magdalena Núñez, a weaver who is a member of the Cooperativa Randeras de El Cercado [Randeras Cooperative of El Cercado]. The lace was made with cotton thread, with the thread pulled out, as described by Claudia Aybar. The weaving starts at one end and increases and decreases to create the peaks or points of the net. Once the net is finished, it is stretched on a frame larger than the piece and the embroidery begins. The designs present there are called pintas. Randa lace is used to decorate and finish various pieces. The lace itself is a very popular product, although it was more so in the past, metres and metres to finish off the edges of skirts or cuffs.

Randa's lace reveals one of the three borders made by the weavers of the Wichí people of the Silät group. Claudia Alarcón tells us: "Border two is yica stitch, the drawings represent animal tracks of dogs/foxes. The colours are natural dyes. The tan orange is dyed with corzuela [a small South American deer] food leaves. The black is dyed with guayacán [a hardwood tree] and carob tree resin. The raw is natural from the chaguar". In the chaguar weaving done by the women of the Wichí people, there is no border finishing piece as in the case of the lace or rapacejos, as we will see below. The only linear finishing piece is a strip used as a strap for the yicas with which they also make belts. These strips are made using the loom technique, as in the case of piece number six. Claudia Alarcón tells us: "It is made of loom we call it *alu'tse daj* (iguana belly) in natural colours, dyed with roots, leaves and seeds". The eleventh border has patterns representing the eye of the jaguar. The colours are all natural dyes: the mustard yellow is obtained from iguana roots and fat; the toasted orange is dyed with corzuela food leaves; and the black is dyed with guayacan seeds mixed with carob tree resin. Andrea Arias, Nelba Mendoza, both from the Chowhay community of Alto La Sierra, and Claudia Alarcón, from the community of La Puntana, belonging to the Silät group, made the three strips of chaguar present in this textile pampa.

Border number three was made by Saraí from the Flor de Altea group. This border is called *crecida*. It is the finish the embroiderers from the Valles de Altura de Santa Ana give their rebozos [traditional shawls]. Woven with acrylic wool in the same colour as the base fabric of the rebozo, they combine colour with the crochet needle and make shapes ranging from waves to hearts. They finish off the list with a profuse fringing in the same colour as the rebozo. In the thesis entitled *Textiles Vallistos: imágenes y sentidos en la materialidad bordada* [Vallistos Textiles: Images and Meanings in Embroidered Materiality], Noelia Cruz analyses the parts of the rebozos, classifying them into ribetes [edgings], borders and fringes, apart from the embroidered cloth, which is the most extensive field of embroidery. Regarding the taxonomy of the rebozo, Noelia tells us: "On three sides of its borders, it has a lace woven with the crochet technique, which is locally known as *crecido*. In this lace, the design of patterns along the length of the lace, which can be in the form of qenqos, hearts, flowers or triangles, stands out due to the contrast of colour. As a finish, woollen fringes were added to this lace"[5]. Border number seven follows the same construction logic, but was made by the Flor en Piedra group from Caspalá. Here, we can see that the crecida does not have fringes.

Border number four was made by Silvina Herrera, a member of the Warmi Pura group from Tafí del Valle. The border made by Silvina corresponds to the wincha typology. This term

[2] Denise Arnold and Juan de Dios Yapita (1996); Madre melliza y sus crías. Ispall Mama Wawampi. Antología de la papa [Mother Twin and her Offspring. Ispall Mama Wawampi. Anthology of the Potato], La Paz, ILCA. [3] Arnold y Yapita (1996). [4] Arnold y Yapita (1996).

of Quechua origin means a strip or ribbon of fabric or other flexible material. Wincha also refers to diadema, which came into Spanish as vincha [headband]. The wincha is used by the weavers' groups of Quilmes, Amaicha del Valle and Tafí del Valle mainly as a strip with which they make the endings of the saddle blankets. Silvina tells us about the border piece made for this occasion: "It is a braid of several even threads that is done by hand. No tools are required. They can be of thirteen, eighteen and twenty-four threads. The colours used are the brown of the walnut shells, the mustard of the onion skin and the corn colour of the rhubarb. It is generally used as a border at the end of the saddle blanket, part of the horse's saddle. It can also be used as a handle for bags, wallets and other garments.

Borders number five and ten were made by sisters Yolanda and Ernestina Balderrama, both weavers from the Pachamama Cooperative. Yola tells us about the border she made: "We call it *rapacejo*. It is used for the border of a garment, a bedspread or the border of a poncho or shawl. The colours are those of the Whipala [Andean Indigenous flag]. The material is sheep's wool dyed with aniline". The border made by Ernestina is different, as it does not have peaks like Yola's, but is a single straight, woven strip of sheep's wool, dyed with carob tears. It can be used as sashes or bag straps.

Border number eight was made by Doña Juana Gutiérrez, a weaver from Huilla Catina, Loreto, Santiago del Estero. Number fourteen was made by Graciela Peralta de Atamisqui. Both are weavers from Santiago de Estero and belong to two different groups of weavers. However, they share the production of these borders which, like Yolanda, they call rapacejos. Graciela says: "They are laces and are also called rapacejos. They are made with macramé. They are used for blankets, for the over-beds that we call them, which were used to cover the beds. All the blankets had these laces on the sides. It is decorative, as if to make the garment, the quilt, look better. Now it is still used because we are giving it a new use, it is used a lot for ornamentation, for garlands, for curtains. They are made in sets, in pairs, to be able to combine them. Everything colourful is aniline, while the natural corresponds to the countryside's colours, such as the whites, the browns from the onion, the greens from the grass. It is made like a macramé in the sizes you want and the combinations you want".

Border number nine was made by Doña Catalina Guitián, from the Quilmes weavers' group.

Border number twelve was made by the group Tejedores Andinos. Celeste Valero says: "We made the border in sheep's wool, the dye is artificial, and we spun the yarn a long time ago, for something else. We used that yarn to make this border. The technique is backstrap loom, it has no patterns, so the particularity of this border is its use. They are fringes made in backstrap loom and they go all around the edge of the Jujuy poncho".

Border number thirteen was made by Doña Mechita Cardozo from Simoca. Mechita comments on some aspects of the border she made: "These borders are used in quilts, it is the finishing touch and it is called rapacejo. We stretch a thread and place the colours there. We weave by hand, crossing the threads. That's how we form rhombuses. The end is a tassel. The colours are artificial and natural.

Border number fifteen was made by Margarita Ramírez, from the Tinku Kamayu group. According to her own words, "the rapacejo that we have made is made with sheep's yarn, which is the raw material. It is made with knots and is used for the borders, especially for quilts, bedspreads, coverlets. It's an adornment that makes that bed-covering garment perfect. The yarn is spun by hand, it is also dyed in colours with natural dyes. It can be grey, which comes from the bark of the eucalyptus; onion gives us the oranges; jarilla and jume, the greenish ones; walnut shells give us the brownish ones. We make the colours according to the garment we make. This piece is a system of little tying knots used to decorate the bedspreads".

This textile pampa built by the structure of the finishes of each group is sown by pintas, dogs, foxes, guayacanes, carob trees, chaguar, cotton, roots, leaves, seeds, jaguars, iguanas, corzuelas, *qenqos*, hearts, flowers, walnut shells, onion husk, rhubarb, sheep, yerba, eucalyptus bark, jarilla, jume, among other ingredients that account of the diversity of knowledge about the care and relationship of women with Mother Earth.

[5] Ruth Noelia Cruz (2022); *Textiles vallistos: imágenes y sentidos en la materialidad bordada. La estética de los rebozos creados por mujeres artesanas de los valles orientales jujeños* [Textiles from the Valleys: Images and Meanings in Embroidered Materiality. The Aesthetics of Shawls Created by Women Artisans from the Eastern Valleys of Jujuy]. [Thesis, Catholic University of Salta].

THE GUARDS

Textile reference
Type: cloth
Technique: loom
Materials: sheep wool
Iconography: barracán
Authorship: Tejiendo sueños de lana (tejedoras de Quilmes)

When every beginning is already becoming

Michael Dieminger

The following essay is based on the opening speech delivered at the 99 Questions Gathering: On the Poetics of Loose Ends at the Humboldt Forum in Berlin on October 25, 2024. This text shifts from an address to a reflective essay—one that now lingers, inviting a different kind of engagement. While it retains the urgency and openness of its original form, it now takes on a more personal tone—like a letter to those who continue to think and weave these threads with us.

In transforming this text from spoken words into written form, we acknowledge that something shifts. The rhythm and fluidity of live speech, its pauses and inflections, make way for the lingering thoughtfulness of a document that invites reflection and engagement. This essay remains an open weave—knots of ideas that are meant to be held, loosened, and rewoven in your hands.

Thank you for being here—not to seek answers, but to share breaths, gestures, and moments that connect us. This is not about tying everything neatly together. It's an opening—a moment of becoming, where ideas stretch, tangle, and find new forms, pulling on loose ends, inviting fresh connections. I invite you to step into this weave, to wander through the knots that hold, loosen, and reform as we think together.

These words were originally spoken into a room of many voices, now they reach you. The gathering sought to bring together the two research nodes—*South-to-South: A Meeting on African and Afro-Diasporic Technologies*[1] and *Textiles Semillas: A Living Project of Weaving and Bridge-Building*[2]—into a polyphonic encounter, they became a space of exchange, where perspectives overlapped, expanded, and informed one another. This text, too, moves in layers, in echoes of that exchange.

A gathering is not a fixed point in time but a movement—an opening where voices, gestures, and ideas come into contact, influencing one another without fully merging, lingering in resonance, shifting, and transforming. It is not a space to conclude but a space to weave, where threads of thought drift and intertwine, never settling into singular meaning. A gathering happens in the in-between, in the moments where words are exchanged, where friction and resonance shape what is yet to come. It is the space where knowledge does not present itself as a statement but as a gesture—an offering, a question, a breath. It is a composition of entanglements, never static, never complete. What emerges in such a gathering is not predetermined. It unfolds in the crossings, in the layered voices that overlap, in the pauses where listening expands the possible. It isa meeting of shifting territories, not a fixed landscape, where ideas cross paths and alter course without losing their own trajectories.

To gather is to invite movement, to allow for something not yet known to take form. It is a network of loosely tied knots—each knot a thought, each knot a new possibility, in constant movement with others. In these open ends, in the spaces between certainty and definition, the life of knowledge begins.

These knots shift and re-form, bridging fields of knowledge, cosmologies, and technologies. Knowledge is a weave, then Ecuadorian artist Oscar Santillán, whose practice explores interspecies intelligence and planetary cognition, reminds us that it is not limited to human hands—machines, planets, and ecosystems are also part of this interwoven intelligence. In the language of the Andean khipu—a precolonial recording device made of strings, knots, and colors—knowledge is not fixed but lives as we do, in continuous relation. Loose ends do not signify incompleteness, but an openness to that which is yet to emerge.

Echoes of Many Worlds

Let us imagine a gathering as a polyphonic chorus, where each voice has its space to be heard, to resonate, and to interact in harmony with other voices. In German, the word "Vielstimmigkeit," or "Mehrstimmigkeit," meaning polyphony, also contains "Stimmig," which suggests harmony. This chorus gives voice to the idea that there is no single truth—no one narrative—but rather a web of interconnected stories, ideas, and lived experiences. *The Pluriverse*, as Achille Mbembe[3] and Arturo Escobar[4] describe, is not a sum of parts but an entanglement of worlds. It is where knowledge systems do not compete for dominance but coexist in shifting relations.

The research nodes, *South-to-South* and *Textiles Semillas*, are not static entities but moving fields, drawing together different epistemologies, different ways of making and knowing. They do not stand apart from this gathering—they pulse at its core, questioning how knowledge can circulate beyond extractive models, beyond fixed centers of authority.

Imagine the museum as a place where stories live alongside us, not contained within walls or cases, but as an extension of who we are. Museums are no longer archives; they become living, community-centered platforms. They breathe as we breathe, shifting with the voices and lived experiences of everyone who

[1] *South-to-South: A Meeting on African and Afro-Diasporic Technologies*, Humboldt Forum. Available at: https://www.humboldtforum.org/en/south-to-south. [2] *Textiles Semillas: A Living Project of Weaving and Bridge-Building*, Humboldt Forum. Available at: https://www.humboldtforum.org/en/textiles-semillas.

[3] Cf. Achille Mbembe (2001); *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley. See also his reflections in *Critique of Black Reason* (2017), Duke University Press, Durham, on interconnected temporalities and knowledge entanglements. [4] Cf. Arturo Escobar (2018); *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Duke University Press, Durham.

steps into them. As Irit Rogoff suggests, institutions should no longer be static structures but porous frameworks—receptive to the many voices, histories, and futures that exceed their walls.[5]

If we move beyond fixed centers, what new ways of knowing might emerge? Édouard Glissant's question lingers as a proposition—what if movement itself became the practice of knowledge? What if we learned to move from periphery to periphery, inhabiting a world where many worlds coexist? It is an invitation to navigate relation as an unfolding terrain, where knowledge is not anchored in singular truths but flows, shifts, and takes shape anew with each encounter.[6]

Unraveling the Canon, Weaving Care

To de-canonize is not just to rearrange the shelves but to rewrite the architecture of knowledge itself. It is not a simple act of inclusion but a reordering of perception, a dismantling of hierarchies that have long defined what is seen, known, and remembered.

Rather than adding voices to an existing canon, we move differently, across shifting registers. Listening not only to what is spoken but to the silences in between, we look beyond objects to the gestures, practices, and relations that sustain them. What forms of knowing have been pushed aside? And what if the periphery was never a margin, but a force already in motion?

In Textiles Semillas, the weave is not only a structure but a practice of care. Each thread pulled and looped is a gesture of connection, of interdependence.The edges of textiles are not endings. They are spaces where new threads can be taken up, where strands left loose invite new hands to continue the weave.

A Beginning Without End

And now, we find ourselves at the beginning again. To hold a loose end is to hold a threshold, an opening into what is yet to unfold. The weave is unfinished, the knots remain open. What if we allowed ourselves to dwell in the spaces between, where meaning is not fixed but continuously becoming?

Embodying Cecilia Vicuña's words: "United by a thread, we form a living quipu: each person is a knot, and the performance is what happens between the knots."[7] We are not solitary voices, but a constellation—our interactions, our exchanges, our silences shaping the form of what emerges between us.

And so, let us continue—following the threads, weaving anew, allowing the fabric of many worlds to take shape in relation. Not as a singular fabric, but as an ever-shifting weave where each knot remains open to new entanglements, each thread an invitation to a future that cannot yet be named. A weave is never truly finished, just as knowledge is never complete. It stretches beyond our hands, beyond our time—unraveling, returning, and forever beginning anew.

[5] Jean-Paul Martinon and Irit Rogoff (2013); *Preface*, in *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, ed. Jean-Paul Martinon, London, Bloomsbury, ix–xx. [6] Cf. Édouard Glissant (1997); *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing, University of Michigan Press, Ann Arbor, 18: "The poet's word leads from periphery to periphery, and yes, it reproduces the track of circular nomadism: that is, it makes every periphery into a center; furthermore, it abolishes the very notion of center and periphery." [7] Cf. Cecilia Vicuña (2012); *Spit Temple: The Performances of Cecilia Vicuña*, ed. and trans. Rosa Alcalá, Brooklyn, NY, Ugly Duckling Presse, 99.

Uniting the Sowings

Unión Textiles Semillas [Textiles Seeds Union]

Weaving is a territory of connections. Coming together ignites the power of the worlds that we intertwine and of which each of us is a part. By coming together we create a new world, we are creating it now. We are driven forward by the growth of each of our sowings. We are part of a continuity that transcends us backwards and forwards. We provoke and are part of a movement that responds to the pain we feel and encounter as we walk, the pain of what has been taken away and denied.

From the **Unión Textiles Semillas de tejedoras, artistas y activistas del noroeste argentino** [Textiles Seeds Union of Weavers, Artists and Activists of the Northwest of Argentina], we ask ourselves how to take care of this continuity that resists in us. We express the desire to celebrate ourselves and the need to defend our right to enjoyment. We came together to cultivate together a new territory of possibilities. We understand that it is necessary to move through time to recognise and nurture connections.

At the beginning of a project conceived from art, *Textiles as Seeds*[1] presented the only certainty of coming together to grow. We didn't want to anticipate defining the tasks we should develop, in which textiles were compared to seeds because of the potency of the life that grows in and through them.

We know that seeds need *sowers*, people willing to foster growth, with the care, the curious attention, and the watering needed to carry out actions in growth. Sowers can also be stitches of a thread, a chain that allows the Union to grow into different forms, to open up like the branches of a plant, to blossom and become seeds again, to multiply, to expand and continue the sowing of collective and connective tissues.

This tilling, sowing and caring is the attention to the different stages of weaving and imagination from the plurality of new *maybes*.

Who We Are

The overall coordination of the project **Textiles Semillas [Textiles Seeds]** is in charge of Michael Dieminger as curator of the *99 Questions* programme within which this proposal emerged and is accompanied. Michael is a curator and filmmaker whose work focuses on ecologies of knowledge, different forms of epistemology, care practices and the creation of the world by human and non-human agents. The territorial coordination of the **Unión Textiles Semillas [Textiles Seeds Union]** is the responsibility of Andrei Fernández and Alejandra Mizrahi. Andrei is a curator, intercultural manager and independent researcher. She works on projects linked to social economy and contemporary art in

[1] This was the first name of the project, after the first action called Pilgrimage we decided to remove the "as" and after the first meeting of the leaders of all the groups, in Amaicha del Valle, we decided to start naming ourselves as Union.

which she proposes collaborations between artists, activists and researchers from different communities. Alejandra is an artist, teacher and researcher. Her work engages with the performative nature of textiles, through which she highlights the testimonial power of textiles, both of the bodies that make them and of the landscapes in which they are framed.

The weavers' collectives that make up Unión Textiles Semillas [Textiles Seeds Union] are:

Achalay Tejidos [Achalay Weavings]. Achalay is a Quechua word used to express admiration, meaning "how beautiful" something is, in this case, the weavings. The group was founded by Mercedes Cardozo in Niogasta town, department of Simoca, in the south of the province of Tucumán. She has been weaving since she was a teenager, and today, she is a teacher and promoter of her textile legacy. Mercedes, better known as Mechita, founded Achalay Tejidos to share her textile practice with other women in the area. Her niece and neighbours joined this group at first. Mechita carries out the whole textile process, starting with shearing. She weaves on a backyard or planted loom and is an expert in techniques that few women do in her territory, such as *pintullo*. Achalay Tejidos started in the Mercado Cultural Don Bosco [Don Bosco Cultural Market] with the support of the Ente de Cultura de Tucumán [Tucumán Culture Entity].

Cooperativa La Pachamama [La Pachamama Cooperative]. Organisation of weavers from the Indigenous community of Amaicha del Valle, Tucumán. This community has had its Royal Decree since 1716 and still defends its memory and territory. The name pays homage to Mother Earth, called Pachamama in this region. This cooperative was founded in 1986 to disseminate and protect the work of weavers, spinners and copleras [folk singers]. Amaicha del Valle stands out for the celebration and open thanksgiving rituals to Pachamama. The cooperative's weavers make loom weavings, blankets, saddle blankets, ponchos, alforjas [traditional double-pouch carrier], different embroideries, woven belts and natural dyes. They are dedicated to passing on their knowledge to the new generations, proud daughters, granddaughters and great-granddaughters of weavers. Since 2010, the cooperative has been organising the Encuentro de Tejedoras with the support of the National University of Tucumán and different organisations.

Members: Josefa Yolanda Balderrama, Ángela Balderrama, Zaida Llampa, Ernestina Balderrama, Dominga Leonor Burgos, Liliana Soto, Belén Balderrama, Silena Mamondes and María Cristina Alancay.

Flor de Altea [Altea Flower]. Inspired by the medicinal flower of the same name, which blooms in summer, opens during the day, closes and rests at night. The group of craftswomen from the Santa Ana Community in the Valles de Altura of Jujuy make rebozos [traditional shawls] that display multicoloured flower embroidery, waist-loom braids, woven belts and skirts. These pieces are part of the traditional clothing of the women who live in this area. Every year, they hold an event that brings together agriculture and embroidery in an exhibition and fair, inviting neighbouring communities to share the potato harvest and the new embroideries.

Members: Petrona Luere, Silveria Choque, Saraí Noemí Micaela Figueroa, María Adriana Mamaní, Elsa Beatriz Calapeña, Dalinda Ruth Zapana, Elizabeth Miriam Cruz, Florinda Marta Luere, Norma Elizabeth Nieba, Micaela Melinda Canavide, Silvia Emilse Rodríguez, Gerónima Figueroa, Alfonsina Cruz and Delia Quipildor.

Flor en Piedra [Flower in Stone]. The name refers to the flowers engraved in stone found on the Qhapaq Ñan (Inca Trail) in the community of Caspalá, in the province of Jujuy. Together with two communities in the department of Valle Grande, every year they hold the Encuentro del Rebozo, where they celebrate the new textiles and embroidery made especially for the event.

Members: Rosa Apaza, Ana Quipildor, Clara Bais, Saraí Quipildor, Delia Rodríguez, Alfonsina Cruz, Silvia Flores, Emilse Zapana, Hilda Cruz and Delia Quipildor. Collaborator of the group: Agustín Quipildor.

Randeras de El Cercado [Randeras of El Cercado]. Cooperative of weavers from El Cercado commune, in the south of Tucumán province. They make a type of needle lace called Randa. Randa, introduced during the colonial period in America, is today a source of enjoyment and creativity for women living in this rural locality. They are the creators of MUMORA, Museo Móvil de la Randa [Mobile Museum of the Randa], which has been added to the Artistic Heritage of Argentina in 2022. They have participated in Biennials and collective exhibitions in different cities.

Members: Anita Toledo, Elba Sosa, Cristina Costilla, Marisel de los Ángeles Costilla, Anice Ariza, Ana Belén Costilla Ariza, Margarita Ariza, Magui Ariza, Ely Pacheco, Yohana Torres, Marta Núñez, Dolores Núñez, María Marcelina Núñez, Mirta Costilla, Elba Aybar, Claudia Aybar, Tatiana Belmonte, Gabriela Belmonte, María Ofelia Belmonte, Silvia González, María Laura González, María Magdalena Núñez, Silvia Amado, Agustina Sosa, Giselle Paz, Eugenia Torre, Camila Nieva, Norma Briseño, Silvia Robles and Mónica Ariza.

Teleras de Atamisqui [Teleras from Atamisqui]. Atamisqui is a locality in the Loreto department of Santiago del Estero. It is a place known for its *teleras*, women who weave on backyard looms and who stand out for their colourful weavings, specially made for blankets, carpets and ponchos. In this locality you can find a loom in every house, their weavers are admired for being fighters who have managed to be valued and recognised through the craft they have learned from their grandmothers and mothers, and that they transmit to their daughters and granddaughters for the continuity of this legacy. They work with various techniques such as the payado, the indio, baetón or comb weaving, and the tied guard or ikat.

Members: Graciela Peralta, Chavela Díaz, Belén Ybarra and Fani Peralta.

Teleras de Huilla Catina [Teleras from Huilla Catina]. Huilla Catina is a commune in the department of Loreto in the province of Santiago del Estero. Loreto is in the centre of this extensive province, where Quichua (a variety of southern Quechua) has taken root in more than half of its territory and gives particularity to its music and poetry. Quichua is spoken in a vast region between the Dulce and Salado rivers, constituting what Professor Domingo Bravo called "linguistic Mesopotamia". The group of weavers of Huilla Catina is one of the many groups of weavers in this region. They weave especially with sheep's wool on planted looms. They know and pass on different weaving techniques such as the Indio Viejo, the Indio Cordobés or Indiana, the caracolillo or corn tooth, payada or over-embroidered, and Coptic knot or cut pile. They make bedsteads, carpets, rugs, tapestries and blankets. Juana Gutiérrez, the eldest of the group, makes figurative tapestries with religious images.

Members: Lorena Chávez, Marta Espinillo, Blanca Santillán, Juana Gutiérrez and Mónica Chávez.

Tejedores Andinos [Andean Weavers]. A movement that brings together weavers in the province of Jujuy to tell the past and future history from a present and latent voice through weaving. They make pieces on pedal looms, backstrap looms, needles, cords and embroidery. They use llama fibre, sheep's wool, occasionally vicuña fibres, natural and artificial dyes. The most frequent motifs are drops, kenkos and hooks, where the continuation of the textile practice intimately linked to the Andean cosmovision can be appreciated. In 2023 they published, in co-authorship with researcher Celestina Stramigioli, *Arte Textil Andino en Argentina, Memoria kolla* [Andean Textile Art in Argentina, Kolla Memory], dedicated specifically to Indigenous textiles made (mostly) by weavers located in communities in the province of Jujuy and surrounding areas.

Members: Lucrecia Cruz, Celeste Valero, Griselda Salas, Bernarda Martínez, Irma Cruz, Sabina Cruz, Vanesa Cruz, Joana Palacios, Emilce Inca, Ivana Cruz, Nora Ríos, Lina Ríos, Marisol Copa, Noelia Gallardo, Ayelén Martínez, Rosa Erazo, Karen Inca, Martin Valero, Mario Martínez, Dante Vargas and Kevin Gallardo.

Tramando sueños de lana. Tejedoras de Quilmes [Weaving Woollen Dreams. Weavers from Quilmes]. Group of weavers from the Quilmes Indian Community, in the province of Tucumán. Its name responds to the collective dream of reaching new horizons. They meet to weave and learn from each other, taking workshops with different master craftswomen in the area. Their meeting point is the house of María Garrido, where they work with looms and frames, dye wool and raise sheep.

Members: Catalina Guitián, María de los Ángeles Garrido, Patricia Noemí Quinteros, Carmen Asunción Costilla and Soledad Vanesa Palacio.

Tinku Kamayu. Cooperative of weavers of the Diaguita Calchaquí people, the place of origin of this cooperative is Lampacito, Santa María, Catamarca. The group's name is a Quechua voice that can be translated as "gathered to work". They make pieces on planted looms and frames, spin on hand-spinning wheels, design a variety of garments made of llama and sheep's wool, dyed with various tinctures. The founder of this organisation is Margarita Ramírez, healer, teacher, creator of quipus/books and member of the Movimientos Focolares [Focolares Movement].

Members: Gisela Moreno, Juana Ramírez, Luz Mamaní, Marisel Cancino, Inés Ramírez, Laura Vargas, Lorena Ramírez, Margarita Ramírez, Mabel Pachao, Petrona Cáceres, Silvina Vargas and Sonia Aráoz.

Silät. Collective of weavers from the communities of the Wichí people of Santa Victoria Este, Salta. Its name is a word from the Wichí language that can be translated as message or announcement. Their weavings represent various non-human beings and their messages. Their work has been part of exhibitions such as "A 18 minutos del sol" at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2023), "Nitsäyphä/La vida que explota" at the Cecilia Brunson Projects Gallery (2023) and they are participating in the 60th Venice Art Biennale as part of the exhibition "Extranjeros por todas partes" curated by Adriano Pedrosa (2024). They also make utilitarian pieces, especially bags made of chaguar fibre and wool.

Members: Claudia Alarcón, Luisa Lucas, Aurora Lucas, Sara López, Gisela Velázquez, Virginia Gutiérrez, Jorgelina Segundo, Rosa Medina, Patricia Díaz, Mariela Díaz, Noelia García, Miguelina Pérez, Silvia Lucas, Rosalinda Solas, Mirta López, Vanesa García, Melania Pereyra, Anabel Luna, Beatriz Luna, Ana López, Fermina Pérez, Marilin Belizani, Mariela Pérez, Francisca Pérez, Marta Pacheco, Rosilda López, Margarita López, Graciela López, Andrea Arias, Luisa Pereira, Belén Vidal, Ramona Arias, Betina Gavi, Analí Carminia María, Carlota Ñato, Ofelia Julieta Pérez, Maura Pérez, Estela Lescano, Fabiola Gómez, Camila Pérez, Julia Aguirre, Norma Luna, Lia Marilin Pérez, María Erminda, Luca Juárez, Tatiana Pereyra, Tomasa Alonso, Luisa Miranda, Luisa Sandoval, Ermelinda López y Catalina Segundo.

Warmipura. Weavers from the village of El Churqui, Calchaquí Valley, Tucumán. The group's name is a Quechua word meaning "among women". It was founded by Liliana Pastrana, who was a teacher of the women who are now part of the group. She is a leading figure and cultural promoter, she researched and recovered ancestral techniques from the area. They make weavings made on planted looms and frames, they research artisanal dyeing using natural dyes from their territory, which they extract from native plants, especially from the mikuna.

Members: Silvina Herrera, Julia Marisa Cruz, María Elena Tolaba, Julia Reyes, Maira Cruz, Karina González, Rosalía Gómez and Nelly Gómez.

Sembradoras [sowers] of Unión Textiles Semillas

Anabel del Valle Luna, artisan and communicator of the Wichí people. Co-founder and referent of the Silät group, with studies in intercultural health, facilitator of workshops on territorial management and marketing.

Carla Abilés, multidisciplinary artist from Salta. She lives in Berlin, where she researches ancestral knowledges from her origins and the direct relationship with the migratory narrative from a feminist and collaborative perspective.

Celeste Valero, weaver and activist, part of the Indigenous community of Casillas, Omaguaca People. She leads the group Tejedores Andinos, which brings together families from different communities in the Puna, Valles Altoandinos and Quebrada de Humahuaca areas.

Claudia Alarcón, artisan and artist of the Wichí people. She is one of the coordinators of the Silät group, organised Indigenous weavers from Santa Victoria Este. She has been an intercultural educator since 2017.

Fernanda Villagra Serra, university teacher, clothing designer and artist from Tucumán. Co-author of the books *RandaCerca*, a research on the history and technique of Randa, and *Anita Cañera, chinita Randera*, a story for children.

María Gabriela Cisterna, researcher and journalist. Her work is linked to writing and reflection on contemporary artistic practices. She is particularly interested in the relationships between reading, writing and weaving as ways of constructing thought.

Milagros A. Colodrero, craftwoman, textile artist and researcher based in the Andean region. Teacher of loom weaving, basketry and natural dyes, among other techniques of textile making and experimentation. Founder and coordinator of Archivo Textil [Textile Archive] and co-director of Mapa Textil [Textile Map].

Tatiana Belmonte, a young weaver and cultural promoter belonging to the Randeras cooperative of El Cercado de Tucumán, with whom she has developed different commercial, artistic and educational projects.

They have collaborated in different stages of the creation and development of **Textiles Semillas**: Agustina Neme, Agustín González Goytia, Ale Lamelas, Alina Bardavid, Álvaro Simón Padros, Árbol Ruiz, Belén Ybarra, Bruno Juliano, Candelaria Aaset, Carolina Pinciroli, Cecilia Teruel, Cecilia Vega, Clara Johnston, Diego Gelatti, Esteban Gómez, Javier Díaz, Javier Rodríguez, José Luis Lorenzo, Gabriel Chaile, Gustavo Nieto, Gustavo Obligado, Inés González de Prada, Inés Justo, Lorena Cohen, Marcos Mizrahi, Mario Llullaillaco, Melina Berkenwald, Metaninfas, Nancy Gutiérrez, Nicolás Kuitca, Pamela González, Pauli Burgos, Paulo Vera, Rocío Barzola, Santiago Azzati, Sebastián Vidal Mackinson, Verónica Rossi, Victoria Pastrana and Viviana Checchia.

Textiles Semillas supports actions proposed by the weavers, from which they build institutions or join organisations to try new ways of doing and feeling collectively and cross-culturally. In 2023, we held exhibitions associated with weavers' meetings and fairs in Amaicha del Valle, San Miguel de Tucumán, Tilcara, Huacalera and Atamisqui. In 2024, we participated in the URRA residency in Buenos Aires, and in exhibitions in New York, Berlin and Chicago with pieces of collaborative authorship that are linked to actions of reflection, celebration and experimentation based on reciprocity.

Writing Together

metaninfas

You're sowers too, that's what our fellow women told us at the beginning of this project. After compiling the texts, mapping the geography of the groups and the stages of each journey, and reading the voices of over twenty contributors in this book, we came to understand that our role as editors is also a form of seeding: nurturing an idea, finding its form, creating space to hold it, and spreading it so that it grows.

We Grow Because We Come Together is the fifth book we've published with metaninfas, and it's another way of stating that our practice is grounded in a network of connections that not only strengthens our editorial work but also reaffirms that, despite the complex reality we live in, we can make for the re-enchantment of the world.

Just like the gatherings of weavers, which left their mark and allowed them to strengthen and deepen their bonds, the process of writing this book brought us the experience of collective work and the sense of complicity that comes from attentive and careful reading of a material as it evolves. The texts also travelled, passing through many hands, each bringing a unique pulse, rhythm, and specific knowledge to the writing. Writing together is an act of trust; it means letting go, allowing the gaze of others in, it's a commitment and an act of self-giving.

For us, continuing to explore collective writing formats is a way of affirming that meaning is always constructed with and in relation to others. We are rooted in our own experiences, in the respect for our own identities, our ways of doing, of saying, of telling our stories. We do this as a form of resistance. Throughout this book, we resist the need to appeal to authority quotes, choosing instead to affirm the power of those of us who are part of this growing movement.

We are deeply grateful to belong to this union, to have been witnesses and accomplices in creating a framework that places our own voices within a historiographic context that proposes a local narrative—narrative shaped by the knowledge of generations of families and communities, by displacements, emotional ties and oral and written histories that, far from being static, are renewed in the vitality of weaving, of encounters, and above all, of friendships.

Author Biographies

Alejandra Mizrahi (San Miguel de Tucumán, 1981). She is an artist, teacher and researcher. Her work is influenced by the performative nature of textiles. She weaves, dyes, embroiders, felts and interweaves different fibres, sometimes alone and sometimes with other weavers, highlighting the witnessing power of weaving both of bodies and of the landscape in which they are constructed. She has a degree in Arts from the Universidad Nacional de Tucumán [National University of Tucumán]. Doctor in Philosophy from the Universidad Autónoma de Barcelona [Autonomous University of Barcelona]. She teaches at the Tecnicatura en Diseño de Indumentaria y Textil [Fashion and Textile Design Technicature], FAU, UNT. Since 2012, she has been working with the Randeras de El Cercado community. She has participated in national and international artistic residencies. She has had solo and group exhibitions since 2005. She is part of the collective La Lola Mora, workers of the arts in Tucumán. Her work belongs to the collections of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Palais de Glace and private collections. She is part of the staff of the gallery Intemperie.

Andrei Fernández (Cutral Có, Neuquén, 1983). She is a curator, intercultural manager and independent researcher. She promotes projects in which social economy and contemporary art intersect, fostering collaborations between artists, activists and rsearchers from different territories and communities. She has curated several exhibitions in museums, galleries and autonomous spaces in Argentina, Germany, Paraguay, Portugal and the UK. She curated the exhibition project *La escucha y los vientos* [The Listening and the Winds] presented at ifa-Galerie in Berlin (2020), at the Museo de Bellas Artes in Salta and at the Museo del Barro/Fundación Miglioriisi in Asunción (2021), as a proposal for developing intercultural coexistence and analysing the shifts in the uses of artefacts and discourses. She was curator of the 110th Salón Nacional de Artes Visuales at the Palais de Glace, organised by the Ministerio de Cultura de Argentina [Argentinean Ministry of Culture] (2022). She held a curatorial residency at Delfina Foundation, London (2023). She accompanies the weavers' collective of the Wichí people, Silät. She works with Cecilia Brunson Projects gallery, with the *99 Questions Programme* and is part of FACT, Fundación para el Arte Contemporáneo de Tucumán. She lives in the north of Argentina.

Angela Balderrama (Amaicha del Valle, Tucumán, 1960). She was born and raised in the Indigenous community of Amaicha del Valle, province of Tucumán. She learned to weave at the age of 8 and began to participate in fairs. She is a member of the Cooperativa de Artesanos de Amaicha del Valle [Cooperative of Artisans of Amaicha del Valle], which she represented at various fairs. This is how she became involved in teaching weaving

to children. She worked together with other community members to create a new Indigenous community and in the project of the Escuela de Gobernanza Indígena [School of Indigenous Governance]. She is also part of the Ruta del Artesano [Artisan's Route], which runs from Tafí del Valle to Anujana in Tucumán, Argentina, and which includes women embroiderers, weavers on rustic looms, spinners, etc.

Between 2000 and 2007, she began teaching weaving workshops in the city of San Miguel de Tucumán. In 2010, together with Olga Sulca, she organised the Primer Encuentro de Tejedoras/es en Amaicha del Valle [First Weavers' Gathering in Amaicha del Valle], which has been held every year since then on the eve of 1 August, as part of the rituals of thanksgiving to the Pachamama. She is also a coplera [popular singer of poetic folk songs from northwestern Argentina].

Carmen Costilla (Colalao del Valle, Tucumám, 1956). She grew up farming with his family in the Calchaquí Valley. All her life she has dedicated herself to tending sheep. She learned to knit when she was a grown up, watching her grandmother work with a crochet needle and then her aunt, with two needles. Her mother used to knit blankets and peleros, but she prefers not to work on big fabrics and enjoys making small things.

Catalina Guitián (Tucumán, 1952). She is a member of the Diaguita Calchaquí people. She lives in the heart of the Calchaquí Valleys, in the sierras of Quilmes, in El Pichao. Her mother and great-grandmother taught her the art of weaving. From her mother, she learned to spin, dye, and weave on a standing loom, as well as to cook, raise animals, collect firewood for warmth, and countless practices of care and defense of life. Every year, she participates in the Weavers' Gathering in Amaicha del Valle, where she shares her weaving techniques. Catalina is a great teacher who imparts her knowledge beyond borders. For ten years, she worked as a recreational weaving instructor at the Colalao del Valle retirement center, where both young people and adults attended her workshops. She is currently part of the Pastoral Aborigen group. She serves as president of the commission of the San Blas Chapel and is responsible for organizing the meeting "Resilience in Women". Through her work, Catalina seeks to leave a lasting legacy—not only for her family and descendants but also for the community where she was born, raised, and continues to live and work. She is also a member of Tejedoras de Quilmes weaving collective.

Claudia Alarcón (La Puntana, Salta, 1989). Artisan and artist of the Wichí people. She is one of the leaders of the Silät group, organised Indigenous weavers from Santa Victoria Este. She weaves images that are part of the collective memory of her people and the fruit of her imagination, mixing worlds and times. She has participated in collective exhibitions as part of the organisation Thañí / Viene del monte in Argentina, Germany, Puerto Rico, Paraguay, the United States, and Portugal. She received the First Prize in the Textile Discipline at the 110th National Salon of Visual Arts at the Palais de Glace (2022). In 2022 and 2023, she exhibited her work at contemporary art fairs with Remota Galería. At the end of 2023, she participated in the exhibition Nitsäyphä/ La vida que explota in London, together with the Silät group, at the Cecilia Brunson Projects gallery. She is one of the exhibitors at the 60th Venice Art Biennale, "Foreigners Everywhere", curated by Adriano Pedrosa.

She lives in the community of La Puntana, in the north of the Argentine province of Salta, along the Pilcomayo River.

Celeste Valero (Huacalera, Jujuy, 1993). Daughter of Martín Valero and Lucrecia Cruz, weavers. Belonging to the Indigenous community of Casillas, Omaguaca people. She got to know the world through threads. The threads revealed her parents' love, as they used them to feed and clothe their family. She took the threads to school without realising that, beyond a game, they would be her path and purpose to follow in the footsteps of her ancestors. She promoted a family enterprise, a dream that brings together men and women, family, friends and colleagues in a space of collective work, of struggle in defence, care for the territory and ignored rights. In Tejedores Andinos, recognition, consultation and transparency are some of the aspects in which they collectively advance.

Currently, she leads and serves as a key figure for this group of weavers that brings together families belonging to different communities from the Puna, High Andean Valleys, and Quebrada de Humahuaca regions, where she currently resides.

Elvira Espejo Ayca (Ayllu Qaqachaca, Abaroa province, Oruro, Bolivia, 1981). Indigenous artist, cultural manager and researcher. She was born in the ayllu Qaqachaka (Abaroa province, Oruro, Bolivia). Her practice is linked to textiles, oral tradition and poetry. She is the director of the (MUSEF) Museo Nacional de Etnografía y Folklore [National Museum of Ethnography and Folklore]. In 2020, she was honoured with the official award of the Federal Republic of Germany, the Goethe Medal, for her arduous and tireless cultural work, becoming the first Bolivian woman (and the youngest in the history of the prize) to be awarded this important distinction. She was a finalist in the Indigenous Literature Competition of the Casa de las Américas in Cuba (1994), received the prize for international poetess in the Fourth World Festival of Venezuelan poetry (2007), won the first Eduardo Avaroa Prize in Arts, Speciality Native Textiles, La Paz, Bolivia (2013), and the first prize Fomento a la Creación Nativa in Literature, Speciality Poetry, in the framework of the V Festival de Arte Sur Andino Arica Barroca Chile (2018).

Fernanda Villagra Serra (San Miguel de Tucumán, 1984). She is a university professor in the University Technical Programme in Clothing and Textile Design (UNT) and in the Degree in Textile and Clothing Design (San Pablo T). A clothing designer and artist since she was a child, she was introduced to the world of textile craftsmanship by her mother, the designer María Isabel Serra. She accompanied the research and university extension project Acercando, which won an honourable mention from the Fondo Nacional de las Artes [National Fund for the Arts] in the category of Intangible Cultural Heritage. She is a co-author of the book RandaCerca. Together with

Alejandra Mizrahi, she wrote the story Anita Cañera, chinita Randera which, through a fantastic story inspired by the life of a weaver, aims to bring knowledge of this technique to children. She is a Sembradora [sower] at **Textiles Semillas**.

Lorena Cohen (San Miguel de Tucumán, 1974). Archaeologist and Technician in Archaeological Documentation and Museology from the National University of Tucumán, PhD in Archaeology from the UBA, with the support of CONICET. She teaches Archaeology at the UNT. She directs research projects and studies spatiality, forms of habitation and ritual practices in the Puna of Catamarca over the last two millennia and, recently, rituals from three millennia ago in the Tucumán jungle. She is a CONICET professional, at the Instituto Superior de Estudios Sociales [Higher Institute of Social Studies], with the role of curator of the archaeological, ethnographic, photographic and documentary heritage of the Institute of Archaeology and Museum of the Faculty of Natural Sciences and IML of the UNT.

She works in research and curation of museographic projects and in actions of scientific liaison, with a view to a science "outside the academy". Her training in theatre, dance and music have shaped her archaeological work.

Lucila Galíndez (City of Buenos Aires, 1978). Professor of Anthropological Sciences (UBA). For 15 years she has lived in Tucumán, a province she has made her own. Since 2008 she has participated as a guest lecturer and in different projects at the CERPACU Institute of the Faculty of Philosophy and Letters (UNT). Her postgraduate training includes the Master in Social Psychology (Focus on groups and institutions) of the Faculty of Psychology (UNT), a postgraduate course in Management and Safeguarding of Intangible Cultural Heritage of the Faculty of Economic Sciences (UNC), the Training in Public Cultural Management of the Ministry of Culture of the Nation and the Specialization in Cultural Studies (UNSE). She is a cultural manager and teacher at higher education level. Since 2013, she has been working as a technical support professional at the Ente Cultural de Tucumán, where she participates in the design and implementation of programmes and projects for the promotion and enhancement of the handicraft sector and the cultural industries of the province. She has participated in congresses and publications on crafts and intangible cultural heritage.

María Del Carmen Toribio (Misión San Andrés, Formosa, 1974). Born where the Anglican missionaries erected the second church to evangelise the Indigenous people of the Gran Chaco. Grew up where women have known how to obtain the thread that netted the most agile fish, the one that made the yica in which the strongest hunter proudly carried his prey, and the sichet that carried the fruit of the expected season, ensuring supply for when scarcity struck. From these women María del Carmen learned the art of spinning and, almost at the same time, she began to weave.

She lives in Ingeniero Juárez, together with her large and itinerant family who emigrated in search of opportunities. In 2000, she began to design garments and clothing with chaguar fibre. In 2005, she began to hold workshops, talks, exhibitions, participated in competitions and received numerous awards. Her textile works were exhibited in Milan, Beijing, New York and Paris. She did fashion shows in Formosa, Chaco, Córdoba and La Plata. She also works with textile restorers and conservators.

María Gabriela Cisterna (San Miguel de Tucumán, 1997). She holds a degree in Philosophy from the Universidad Nacional de Tucumán [National University of Tucumán]. She has a Master's degree in Visual Arts Curatorship from the Universidad Nacional Tres de Febrero [National University of Tres de Febrero] and a Master's degree in Journalism from the Universidad de San Andrés [University of San Andrés]. She received a scholarship to study at the Columbia University School of Journalism in New York. She also received a DAAD scholarship to improve her German language skills. She is currently a PhD student in Philosophy at the University of Buenos Aires with a doctoral scholarship from CONICET.

In addition to her academic career, she works as a freelance journalist for various national and international media. She is particularly interested in how the exercise of philosophy and the plasticity it gives to thought can function as a way of approaching and accompanying different lives, ways of thinking and existences.

Margarita Ramírez (Santa María, Catamarca, 1960). She is a Visual Arts Technician, graduated from the Aurora School of Santa María de Catamarca. She is a descendant of the Diaguita Calchaquí People.

Founder and member of the Cooperativa Tinku Kamayu [Tinku Kamayu Cooperative], which employs 16 women dedicated to the design and production of textiles in sheep's wool and llama and vicuña fibre in Lampacito, in the province of Catamarca. This cooperative was set up in 2001 to help women in this area to dignify their work. She participated in the publication “Voces de la Artesanía” [Voices of Craft] (2022) within the Crafting Futures Programme developed by the British Council and the Federal Inter-University Network of Clothing and Textile Design of National Universities of Argentina. As a member of the Focolare Movement, she has participated in Community Economy Meetings, a branch of this Movement that defends the "culture of giving", in different countries of the world such as Bolivia, Italy, Brazil, Hungary, among others. She is part of the **Unión Textiles Semillas**.

María Garrido (San Miguel de Tucumán, 1972). She grew up in Quilmes, with his grandparents. That is where she lives and where she wants to spend her whole life. Since she was a child, she learnt how to look after sheep, a task she continues to do to this day, from which she gets the wool for her knitting, the meat to feed her family and the beauty of watching them walk and run. She also dedicates herself to agriculture, growing vegetables to feed her animals. Maria is one of the founders of the Tejedoras de Quilmes [Weavers of Quilmes] group, it is in her house where they meet to weave. She learned some of it from her grandmother and then in different courses she took over the years.

Martin Savransky (Buenos Aires, 1987). He is Director of the Centre for Critical Climate Change at Goldsmiths, University of London, where he manages the MA programme in Ecology, Culture and Society. His work combines philosophy and social science, postcolonial thought and the environmental humanities to activate fugitive and speculative methodologies about life on unstable ecological terrains. He is the author of Around the Day in Eighty Worlds: Politics of the Pluriverse (2021) and The Adventure of Relevance: An Ethics of Social Inquiry (2016).

He was also co-editor of After Progress (2022) and Speculative Research: The Lure of Possible Futures (2017). He has published multiple essays in forums such as Theory, Culture and Society, Social Text, The Sociological Review y Sub-Stance: A Review of Literary and Cultural Criticism. He was co-curator of the digital exhibition After Progress. He is currently working on a new book project, Exology: Planetary Social Life and the Force of the Outside.

Michael Dieminger (Bavaria, 1985). Curator and filmmaker, trained in visual anthropology, sensory media and urban studies. His work focuses on ecologies of knowledge, the pluriverse, different forms of epistemology, care practices and the creation of the world by human and non-human agents. Currently working at the Humboldt Forum Berlin as a curator and scientific advisor, he curates a para-institutional artistic research project called *99 Questions* which includes nodes, meetings, workshops, talks, residencies, podcasts and much more. He has curated and participated in projects at the GRASSI Museum (Germany), the Whitworth Art Gallery (UK), the Festival de Cine DocsDF [DocsDF Film Festival] (México), the Museo Nacional de Río de Janeiro [National Museum of Rio de Janeiro] (Brazil) and the Delfina Foundation (UK), among others. He has also taught classes and seminars at the University of Vienna and at the Latin American Institute of the Freie Universität zu Berlin. He studied at the University of Manchester, the Universidad Nacional Autónoma de México [National Autonomous University of México] and the Bauhaus Universität Weimar.

Milagros Álvarez Colodrero (City of Buenos Aires, 1983). She is a craftswoman, textile artist and researcher. She teaches weaving, basketry and natural dyes, among other techniques of textile making and experimentation. Founder and coordinator of different projects for the teaching of textile crafts: Espacio entretejido [Interwoven Space], 2010-2014, Ñandutí - Artes y Oficios Textiles 2015-2020 [Ñandutí - Textile Arts and Crafts 2015-2020], Archivo Textil [Textile Archive] from 2020 to the present, a mobile format for the study, training, practice and research of traditional textile techniques and their intersection with contemporaneity.

Creator and co-director since 2018 of Mapa Textil [Textile Map], nomadic residencies with an intercultural approach for the exchange and research of traditional textile techniques from different regions by the hand of weavers in their context of origin. She collaborates in rural community projects working on the memory, revitalisation and enhancement of textile practices. She is currently focusing on a library and archive that can account for the unlimited and dispersed wealth of traditional textile techniques.

She lives in Juella, Jujuy, Quebrada de Humahuaca, where she is setting up Andina Casa Taller, a space for textile residencies.

Mónica Chávez (City of Buenos Aires, 1981). Craftswoman. She lives in Huilla Catina, in the Loreto department of the province of Santiago del Estero. She learned to spin at the age of eight, following in her mother's footsteps, and at the age of fourteen, she began to weave. With her family she makes table runners, rugs, blankets and bedspreads in sheep's wool on a backyard loom.

Nancy Isabel Gutiérrez (City of Buenos Aires, 1970). Technology teacher (IIEP), Analyst in Educational Management (UNSE), Higher Technician in Haemotherapy (Instituto San Martín de Porres [San Martín de Porres Institute]). She currently works in two privately run public institutions in the capital of Santiago del Estero. She also accompanies and advises in the administrative area of different schools (secondary and higher education) in terms of organisation and management of educational institutions. She accompanies the Huilla Catina craftswomen's collective and participates in meetings and workshops with other groups of craftswomen and craftsmen.

Patricia Quinteros (Amaicha del Valle, 1989). She lives in Quilmes, where at the age of twenty-seven years old she started taking weaving workshops with different teachers in the area. "I learned something beautiful from each one of them, until I started to take it upon myself, I used to set up small looms in my house to make tapestries. They weren't perfect, but I was thrilled every time I finished one, so I learned more and more".

Santiago Azzati (Buenos Aires, 1988). He is a sociologist, researcher and professor at the Universidad de Buenos Aires [University of Buenos Aires]. He is a member of the Grupo de Trabajo de Economías Populares del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [Working Group on Popular Economies of the Latin American Council of Social Sciences] in the Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). He is currently doing doctoral research on the economies and ecologies of artisanal textiles in Argentina. He worked for several years with the Makiwan project, which brings together groups and communities of textile artisans from the Andean region of Puna and Quebrada de Humahuaca.

Soledad Palacios (Cafayate, 1986). She grew up in Quilmes Bajo. She learned to weave thanks to the impulse of a group of women who decided to get together and share different techniques. Today, they are the Tejedoras de Quilmes, of which Soledad is a member. She works at home doing different household chores and is finishing high school.

Tatiana Belmonte (Monteros, Tucumán, 2004). She learned to weave Randa at the age of seven with her mother. When she turned nine, she travelled for the first time to the Raúl

Cortazar fair in Cosquín, Córdoba, where she received a special mention for being the smallest artisan.

In 2022, with a group of thirty Randeras, including her mother and sisters, they formed a cooperative in which they create collective works, such as the four "Museo Móvil de la Randa" (MUMORA). With the third, “Nuestro jardín de Randas [Our Garden of Randas]", they won the acquisition prize at the National Salon 8M 2022. This work is part of the national artistic heritage.

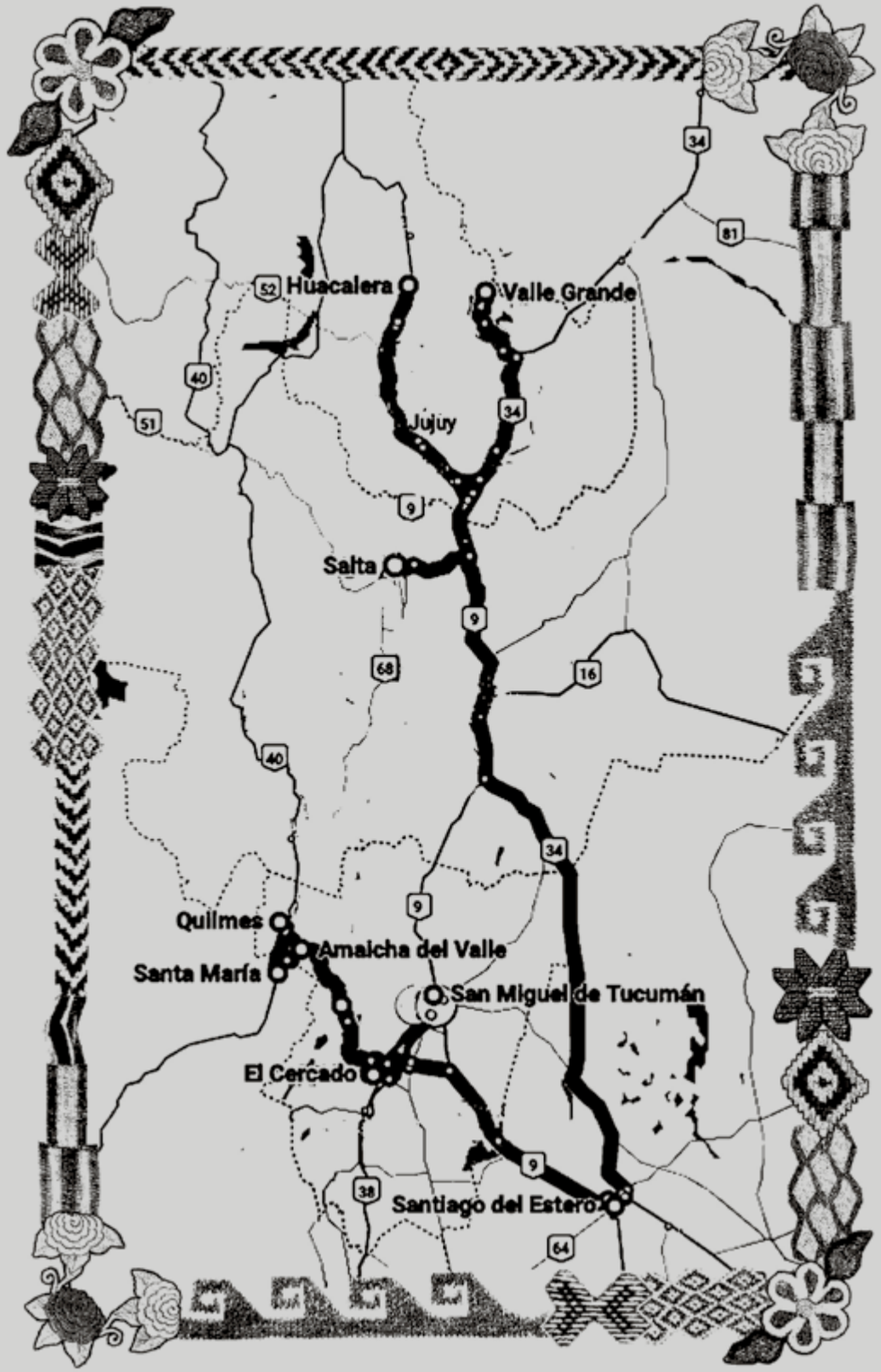
In 2022, together with Randeras and weavers of the Wichí people, they produced the collaborative work "Red Transancestrocolonial", which they exhibited at the “Fabulaciones” conference at Selva Negra Gallery, Buenos Aires.

She attended the Escuela de Artes y Oficios (EAO) [School of Arts and Crafts] in its 2023 edition. She is a Sembradora [Sower] at **Textiles Semillas** and is part of the Randeras weavers' group in El Cercado.

Teresa Liliana del Valle Pastrana (Tafí del Valle, Tucumán, 1968). She is a teacher of Pattern Cutting and Sewing. In 1987, she joined the Plan Nacional de Alfabetización [National Alphabetisation Plan] as a literacy teacher in the High Mountains and in 1991 she joined the Programa Federal de Educación [Federal Education Programme] as a Skills Trainer. Since then, she has worked in different localities of the Department of Tafí del Valle. In 1999, she developed the first research with natural dyes. In 2002, she promoted the project "Los Pigmentos a todo color [Pigments in Full Colour]", with the proposal to investigate and experiment with the elaboration of dyes obtained from different parts of plants. She participated in the initiatives *Volver a lo nuestro* [Back to What Is Ours]. Together with her former students from the Centro de Formación de Tafí del Valle [Tafí del Valle Training Centre], she founded the Warmipura group in 2014. Her interest in dyeing plants and working with natural dyes has marked her entire career and her thinking.

MAPA DEL PEREGRINAJE

MAP OF THE PILGRIMAGE



Árbol Ruiz

Queremos agradecer y dedicar este libro a las presencias humanas y no humanas con quienes convivimos, ellas nos han dado las fuerzas y el aliento para llevar a cabo esta tarea.
Las Madres del Monte, la Virgen de las Nieves, la Pachamama, los Cuatro Elementos, y a las que no sabemos, aún, nombrar.
Gracias a cada una de las tejedoras y sembradoras y a nuestras familias.

We would like to thank and dedicate this book to the human and non-human presences with whom we coexist, they have given us the strength and encouragement to carry out this task. The Mothers of the Mountain, the Virgin of the Snows, Pachamama, the Four Elements, and those we do not yet know how to name.
Thank you to each of the weavers and sowers, and to our families.

Textos / Texts: Alejandra Mizrahi, Andrei Fernández, Angela Balderrama, Carmen Costilla, Catalina Guitián, Claudia Alarcón, Celeste Valero, Elvira Espejo Ayca, Fernanda Villagra Serra, Lorena Cohen, Lucila Galíndez, Margarita Ramírez, María del Carmen Toribio, María Gabriela Cisterna, María Garrido, Martín Savransky, Michael Dieminger, Milagros Álvarez Colodrero, Mónica Chávez, Nancy Isabel Gutiérrez, Patricia Quinteros, Santiago Azzati, Soledad Palacios, Tatiana Belmonte, Teresa Liliana del Valle Pastrana

Traducción / Translation: María Carri

Edición / Edition : Lorena Fernández y María Alejandra Gatti

Diseño gráfico / Graphic Design: Magdalena Pardo
Diseño de patrones de guardas / Endpaper Design: Gustavo Nieto
Asistencia en diseño / Graphic Design Assistant: Constanza Ale Carrera
Asesoría en diseño / Graphic Design Councelling: Ezequiel Cafaro

Revisión de textos versión en español / Proofreading Spanish Version: Juan Manuel Díaz Pas
Revisión de textos en inglés / Proofreading English Version: Tamara Mathov

Crecemos porque nos juntamos
We Grow Because We Come Together
2025

360 páginas / pages
24 x 18 cm
Impresión Offset / Offset printing 4/4
Tipografías / Typographies: Chivo, Neue Haas Unica, Freight Text, Freight Micro
metaninfas ediciones
300 ejemplares / Edition of 300 copies

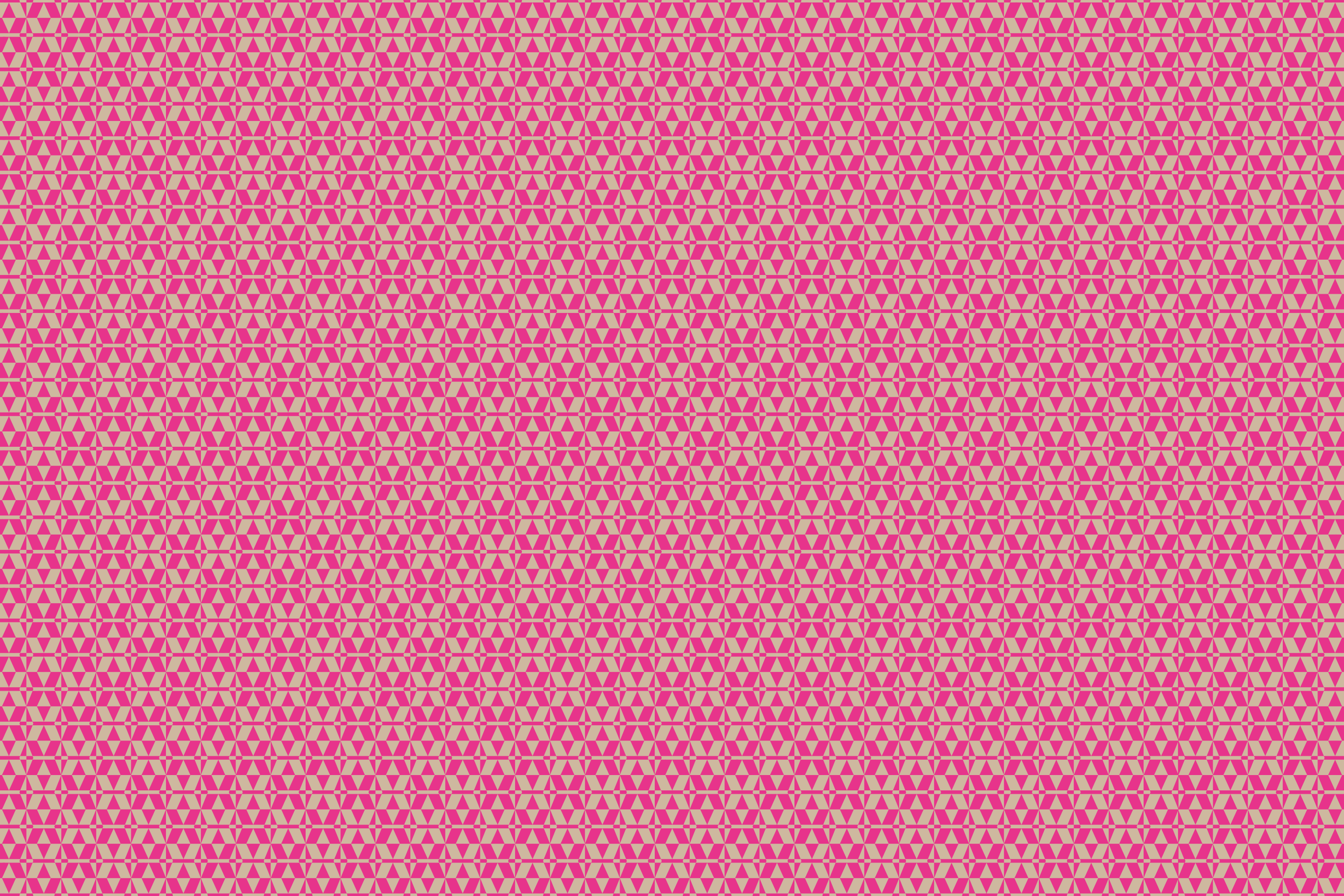
Impreso en / Printed in: Königsdruck, Berlin

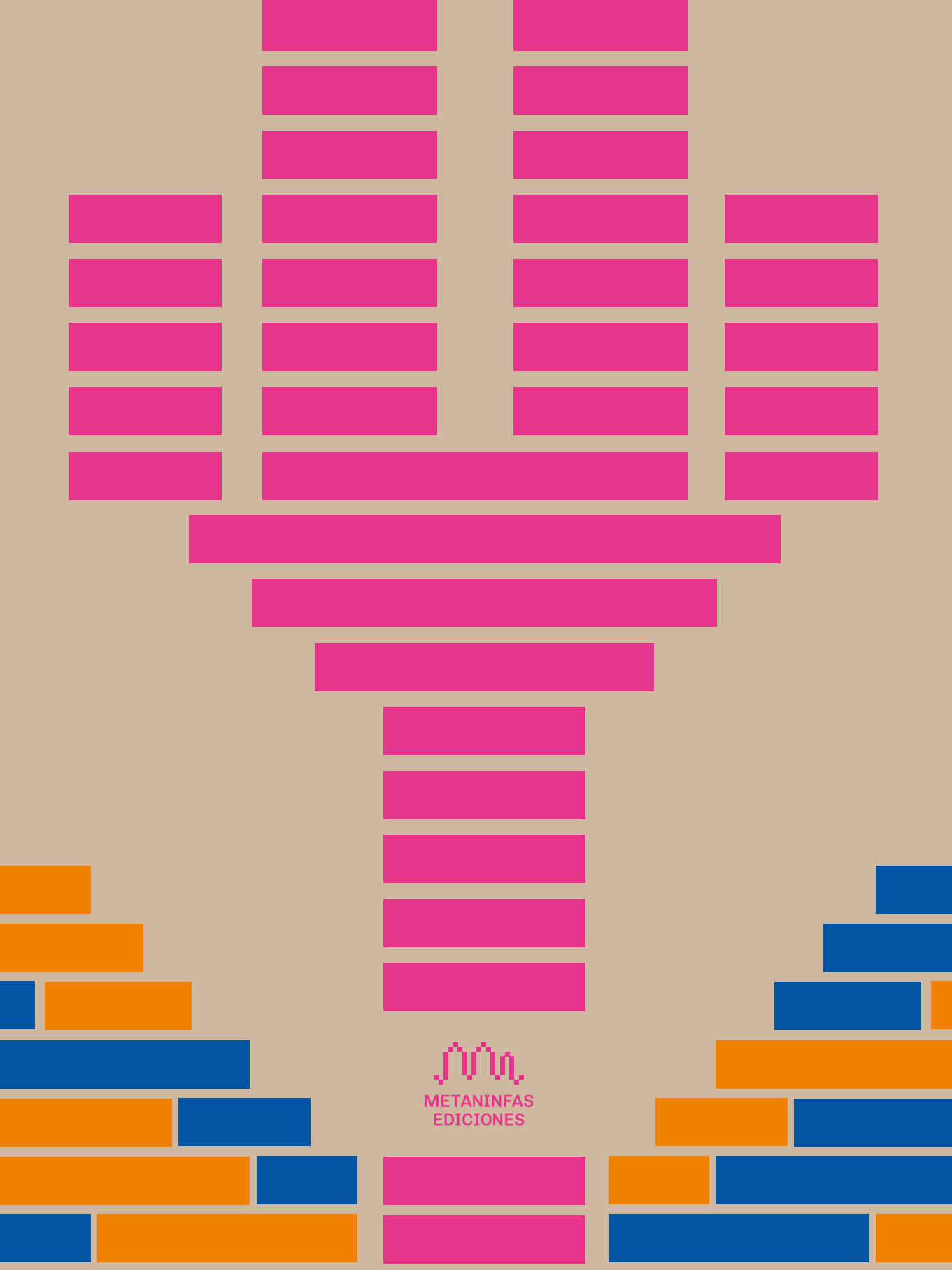
Este libro se realizó en el marco del programa
99 Questions de Humboldt Forum.

This book was produced as part of the
99 Questions Programme of the Humboldt Forum.

CRECEMOS PORQUE NOS JUNTAMOS
se imprimió en octubre de 2025
en Berlín, Alemania.

WE GROW BECAUSE WE COME TOGETHER
was printed in October 2025,
Berlin, Germany.




METANINFAS
EDICIONES